ФЕДОР ИВАНОВИЧ ШАЛЯПИН

ТОМ ТРЕТИЙ СТАТЬИ И ВЫСКАЗЫВАНИЯ

ПРИЛОЖЕНИЯ

ФЕДОР ИВАНОВИЧ ШАЛЯПИН

ФЕДОР ИВАНОВИЧ ШАЛЯПИН

Том первый **ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО**

ПИСЬМА

Том второй **ВОСПОМИНАНИЯ О Ф. И. ШАЛЯПИНЕ**

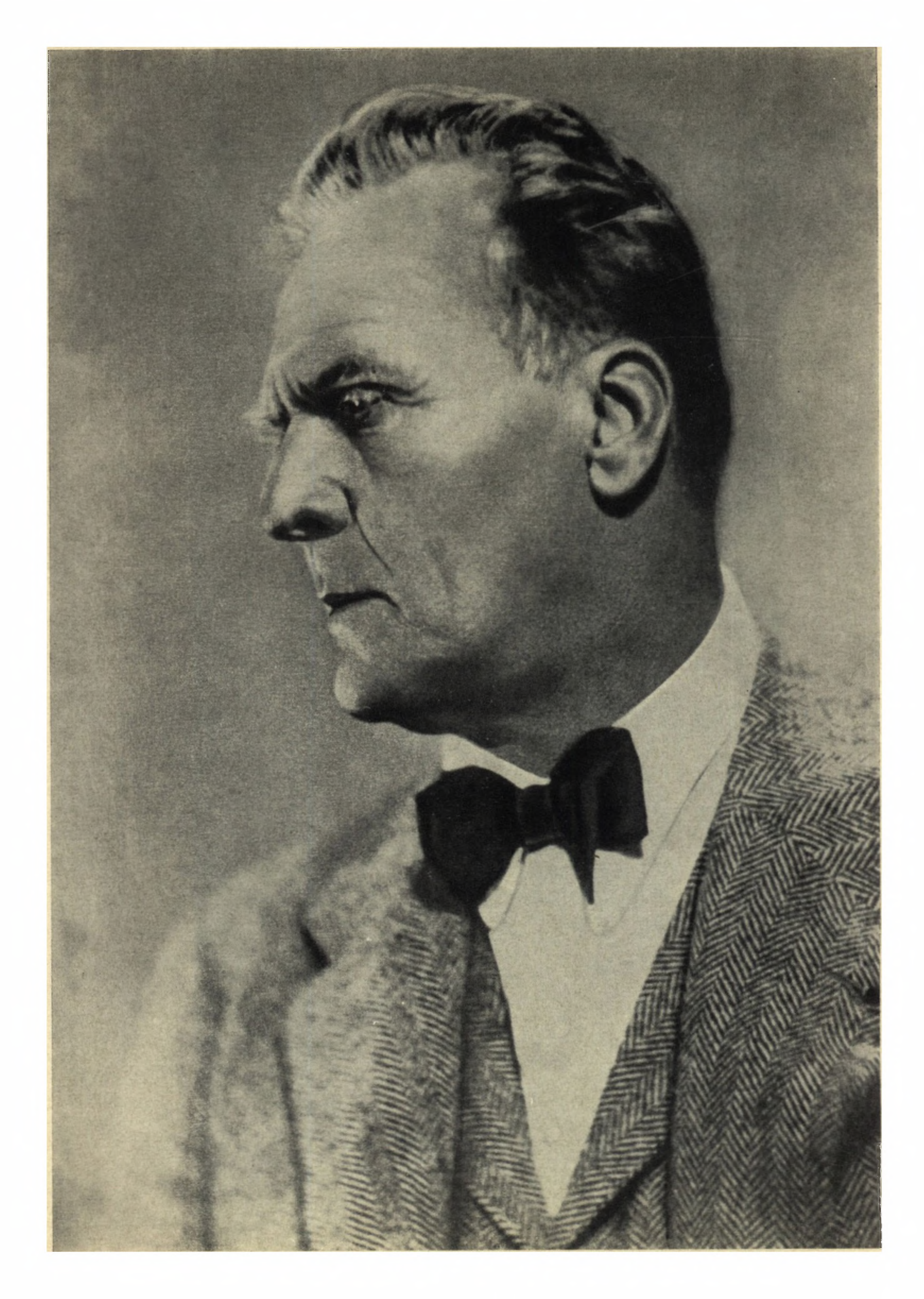
Том третий **СТАТЬИ И ВЫСКАЗЫВАНИЯ**

ПРИЛОЖЕНИЯ



МОСКВА
«ИСКУССТВО»
1979





ФЕДОР ИВАНОВИЧ ШАЛЯПИН

Том третий

СТАТЬИ И ВЫСКАЗЫВАНИЯ

ПРИЛОЖЕНИЯ



МОСКВА
«ИСКУССТВО»
1979

ББК 85.451
Ш18

Издание третье,
исправленное
и дополненное

Редактор-составитель Е. А. Грошева

Комментарии Е. А. Грошевой

На суперобложке фрагмент портрета Ф. И. Шаляпина в роли Мефистофеля («Мефистофель» А. Бойто) работы художника А. Я. Головина

Среди иллюстраций, помещенных в книге, имеются архивные фотодокументы, сильно пострадавшие от времени.

Оформление художника А. Б. Коноплева

«ФЕДОР
ИВАНОВИЧ
ШАЛЯПИН»

Редактор *В. Н. Стольная*. Художественный редактор *Э. Э. Ринчино*. Технический редактор *Н. И. Новожилова*. Корректоры *Т. М. Медведовская* и *Н. Г. Шаханова*.

И. Б. № 631

Сдано в набор 12.05.78. Подписано к печати 16.04.79. А05123. Формат издания 70×90 /16. Бумага типографская № 1 и тифдручная. Гарнитура литературная. Высокая печать. Усл. печ. л. 34,661. Уч.-изд. л. 41,562. Изд. № 4912. Тираж 50 000. Заказ 1958. Цена 3 р. 90 к. Издательство «Искусство», 103009 Москва, Собиновский пер., 3. Ордена Октябрьской Революции, ордена Трудового Красного Знамени Ленинградское производственно-техническое объединение «Печатный Двор» имени А. М. Горького «Союзполиграфпрома» при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 197136, Ленинград, П-136, Гатчинская, 26.

Ш $\frac{80105\text{-}046}{025(01)\text{-}79}$ 43-78

4907000000

СОДЕРЖАНИЕ

СТАТЬИ
О Ф. И. ШАЛЯПИНЕ

В. СТАСОВ

РАДОСТЬ БЕЗМЕРНАЯ

Как Собинин в опере Глинки, я восклицаю: «Радость безмерная!» Великое счастье на нас с неба упало. Новый великий талант народился. Кто был в зале консерватории вчера, 23 февраля, наверное никогда во всю свою жизнь этого вечера не забудет. Такое было поразительное впечатление.

Давали в первый раз после долгого антракта, изгнания и добровольного неведения одну из лучших и талантливейших русских опер: «Псковитянку» Римского-Корсакова. Эта опера так сильно даровита, так характерна и своеобразна, что, само собой разумеется, ее давно уже нет на нашей сцене, и мы обязаны ее глубоко игнорировать, чтобы вместо нее слушать всякую дребедень, часто постыдную.

Только московская частная опера, на днях к нам из Москвы приехавшая в гости, смотрит на русские талантливые музыкальные создания иначе и дает взглянуть на многие чудные вещи, тщательно от нас скрываемые. Но вследствие навязанных нам привычек мы часто нерешительно смотрим на выплывающие перед нашими глазами русские chefs d'oeuvre'ы, и потому зала консерватории была вчера наполовину пуста.

Но во вчерашний вечер словно гром ударил и всех присутствующих ошеломил. И неожиданные красоты оперы и неожиданный талант одного из исполнителей поразили и унесли всех присутствующих.

Двадцать семь лет тому назад, в 1871 году, мне привелось напечатать в «С.-Петербургских ведомостях» тоже в феврале, как теперь (а именно 13 февраля): «В настоящую минуту — одним капитальным художественным произведением у нас больше. Это — статуя «Иван Грозный», вылепленная молодым скульптором Антокольским».

Прошло четверть столетия, и вот нынче с таким же доверием к тому, что перед собой вижу, я снова говорю: «В настоящую минуту — одним великим художником у нас больше. Это — оперный певец Шаляпин, создавший нечто необычайное и поразительное на русской сцене. Так же как Антокольский, это еще юноша, даже на несколько лет моложе того, но создавший такого Ивана Грозного, какого мы еще никогда не видали ни на драматической, ни на оперной сцене...».

Все двадцать семь лет, прошедшие с 1871 года, только подтвердили и укрепили среди всей последующей русской публики первоначальное впечатление, охватившее тогда русских зрителей. Так точно, мне кажется, наверное, будет и нынче.

в глубине и великости нового создателя и нового художника — сомневаться нельзя. Впечатление слишком потрясающее, слишком равно и неизбежно оно на всех действует.

Я видел вчера этого нового художника Шаляпина не в первый раз. Года четыре тому назад он выступил, еще совершенно юношей, в роли князя Владимира Галицкого в опере Бородина «Князь Игорь». Никто его до тех пор не знал, но все были бесконечно удивлены и восхищены талантливостью невиданного еще никогда прежде юноши. Все, что требовал автор выразить в этой роли — разгул, самодурство, силу, непреклонность, кутежную натуру дикого средневекового русского князя, — все это Шаляпин выразил в таких чертах, с таким мастерством и силой, которые встречаются бесконечно редко на оперной сцене. Зато и необычайность своеобразного певца и оригинального актера были осознаны всеми. Он сразу сделался тем человеком на сцене, которого все тотчас же полюбили и стали уважать[1].

Но вскоре потом Шаляпин оказался ненужным для мариинской сцены (видно, мы не знаем, куда деваться от обилия громадных талантов!). Он должен был покинуть Петербург и перебраться в Москву на частный театр. Его никто не удерживал в Петербурге. На что он! Зачем!

Вот-то пустяки!

Но в непродолжительном времени потом стали приноситься из Москвы слухи, что Шаляпин изумительно совершенствуется и все идет широкими шагами вперед да вперед. Указывали на многие его совершенно разнообразные, одна на другую не похожие и всегда необычайно талантливо и своеобразно выполненные роли. Московская публика, видимо, начинала его любить и признавать.

Но со мной случилось в нынешнем году вот что. В январе я присутствовал при одном из первых представлений оперы Римского-Корсакова «Садко». Эта опера так высокоталантлива, так необычайна, так своеобразна, она имеет такое глубокое значение в истории русской музыки (по-моему, она то же в ряду сочинений Римского-Корсакова, что «Нибелунги» в ряду сочинений Рихарда Вагнера), так в ней все высоко и глубоко, что ее, конечно, не приняли у нас в Петербурге на мариинскую сцену. Там есть для исполнения десятки вещей гораздо поважнее и понужнее. Ведь это обыкновенная судьба русских важнейших опер. Вспомните только вечную их злосчастную участь. На что нам русские оперы, на что нам русская талантли́вость? Глинка, Даргомыжский, Мусоргский, Кюи, Бородин, Римский-Корсаков, — кто из них не набедствовался? Разве они что-нибудь другое слышали, кроме: «Не надо! Не надо! И без вас есть тут у нас все, что следует!»

Итак, сидел я в Мамонтовском театре и раздумывал о горестном положении русского оперного, да и вообще музыкального дела у нас, как вдруг в третьей картине «Садко» появился предо мною древний скандинавский богатырь, поющий свою «варяжскую песнь» новгородскому люду на берегу Ильмень-озера. Эта «варяжская песнь» — один из величайших chefs d'oeuvre'ов Римского-Корсакова. В ее могучих суровых звуках предстают перед нами грозные скандинавские гранитные скалы, о которые с ревом дробятся волны, и среди этого древнего пейзажа вдруг является перед вами сам варяг, у которого кости словно выкованы из скал. Он стоял — громадный, опираясь на громадную свою секиру, со стальной

шапочкой на голове, с обнаженными по плечо руками, могучим лицом с нависшими усами, вся грудь в булате, ноги перевязаны ремнями. Гигантский голос, гигантское выражение его пения, великанские движения тела и рук, словно статуя ожила и двигается, выглядывая из-под густых насупленных бровей, — все это было так ново, так сильно и глубоко правдиво в картине, что я невольно спрашивал себя, совершенно пораженный: «Да кто это, кто это? Какой актер? Где они таких отыскивают в Москве? Вот люди-то!» И вдруг в антракте в ответ на мои жадные расспросы узнаю, что это — не кто иной, как сам Шаляпин. На афише стояло имя какого-то совершенно неизвестного актера, но его случайно, неожиданно, по его нездоровью заменил Шаляпин. И я был необычайно поражен и восхищен. Какое разнообразие таланта! Какая необычайность создавания диаметрально противоположных человеческих фигур!

Но обе роли, оба воплощения художественные — и князь Галицкий и древний норманн — померкли у меня перед вчерашним впечатлением от Ивана Грозного.

За последнее время Шаляпин еще вырос безмерно. Он создает уже не отдельные сцены, не отдельные фигуры и облики, а целые роли, целого человека во всем разнообразии разных его моментов и положений. Передо мной явился вчера Иван Грозный в целом ряде разносторонних мгновений своей жизни. Тут ярко нарисовано было то его свирепство — главная черта, то глубокое, мертвое бессилие и беспомощность тела и духа (этот злой старикашка даже и ходит-то, с трудом покачиваясь на слабых ногах, даже и свой меч вытаскивает по-стариковски в минуту смертельной опасности), то зверские вспышки, то удрученные падения. Он глядел вокруг себя злобным трусом, подозревающим каждого человека, и потом тотчас загорались вдруг злость, хитрость, лукавство; еще мгновение, и вдруг любовь и сожаление сияли как мгновенная, яркая, но тотчас же пропадающая звездочка; и потом опять раскаяние, изможденное согнувшееся тело, потухший взор, простирающиеся в беспомощном отчаянии руки, хватающие воздух; тело распростиралось в страхе и ужасе на столе. И после всех волнений и мук царь Иван поднимался, полный святошества, притворства и ложного смирения... Какой это был бесконечный ряд чудных картин! Как голос его выгибался, послушно и талантливо, для выражения бесконечно все новых и новых душевных мотивов! Какая истинно скульптурная пластика являлась у него во всех движениях — можно бы, кажется, лепить его каждую секунду, и будут выходить все новые и новые необычайные статуи! И как все это являлось у него естественно, просто и поразительно! Ничего придуманного, ничего театрального, ничего повторяющего сценическую рутину.

Боже, какой великий талант!

И такому-то человеку — всего двадцать пять лет!

Самому себе не веришь.

Я был поражен, как редко случалось во всю жизнь.

Но ведь чего надо еще ожидать от Шаляпина впереди?

Восхищение, энтузиазм, трепет, радость мгновенно побежденной публики — были громадны. Еще бы!

В. СТАСОВ

ШАЛЯПИН В ПЕТЕРБУРГЕ

Какое счастье! Шаляпин опять наш! Хоть на короткое время, а все-таки наш. Он приехал недели на четыре в Петербург из Москвы, чтобы исполнить несколько капитальнейших своих ролей в некоторых капитальнейших из русских опер. Это ли еще не счастье? За что такая привилегия Москве, что она одна может видеть и слышать самого талантливого, самого первого из наших оперных художников [1], а все другие русские должны только завидовать? Но нашлись люди из высшего театрального управления, которые несправедливость исправили. Решено было двум столицам нашим иногда на время меняться своими лучшими художниками. Какое великое счастье для тысяч людей! Произошло что-то столько же симпатичное и справедливое, как передвижные выставки художников, посылающих свои картины во многие края России, вместо того чтобы оставлять их прикованными к одному только исключительному городу.

Пребывание Шаляпина в Петербурге условило еще другое счастливое для нас всех дело. Выступили вновь на сцену многие русские оперы, замечательнейшие по таланту, давно отставленные в сторону по невежеству, безвкусию или апатии прежних распорядителей.

Слишком многие люди, уцелевшие от прежних поколений, забыли все лучшие прежние наши оперы, слишком многие люди из новых поколений никогда еще не видели и не слышали их. Но понадобилось воскресить для Шаляпина эти прежние, долго позабытые национальные наши оперы.

Шаляпин представляет художественную натуру по преимуществу — национальную. В этом он подобен наивысшим русским поэтам и писателям.

Пушкин и Лермонтов, Гоголь и Лев Толстой создали много великих и высоких образов на темы иностранные — в «Скупом рыцаре», «Египетских ночах», во «Мцырях», «Демоне», «Тарасе Бульбе», «Люцерн», «Войне и мире», но все-таки главная их задача и главное торжество — в создании личностей национально-русских. Точно так и Шаляпин: велики его заслуги, велики его правда и талантливость в создании личностей иноземных: итальянцев Сальери и Галеофы (в «Анжело»), норманнов — героя скандинава (в «Садко»), труса и хвастуна Фарлафа (в «Руслане»), наконец, в создании Запада — фантастическая фигура Мефистофеля. Но все-таки главное его торжество и главная его слава — в создании личностей своей родины, в таких глубоко национальных русских операх, как «Борис Годунов», «Князь Игорь», «Псковитянка» и других [2].

Чтобы проявить во всей ширине своей и талантливости свою натуру, Шаляпину надобны именно эти и подобные им оперы. Они стали теперь появляться на императорских наших сценах. Великое счастье для нашего времени, великая честь для тех, кто это сделал.

В нынешний приезд свой Шаляпин исполнил с необыкновенным блеском роли в двух капитальных русских операх прежнего времени: «Псковитянке» и «Игоре». Они ему дороги, он крепко любит их, потому что чувствует в них тот национальный, глубоко народный дух, который его самого наполняет.

Но обе оперы, как и все другие новые русские талантливейшие по направлению и оригинальнейшие по своеобразным формам, уже давно должны были уступить место легиону посредственностей и ничтожностей, а сами валяться в пыли на полках театральных архивов. Попытки их авторов водворить на русской оперной сцене настоящую художественность, правду и талантливость были осмеяны и ошиканы, признаны мало образованными и еще мало толковыми слушателями— попытками напрасными, ненужными и нелепыми. Их изгоняли со сцены с неслыханной в остальной Европе ненавистью и жестокостью. В других землях несколько более любят и ценят все свое даровитое.

И так продолжалось до тех пор, пока помог Вагнер. Вагнер никогда не имел никакого отношения к русской музыке и стремлениям русских композиторов. Его дело было совсем другое и особенное. Но он тоже был реформатор, он тоже водворял многое новое на смену старым, уже выжившим из ума условным формам. Его слушались, его реформы после долгих боев и упорного сопротивления — принялись и вошли в плоть и кровь новых европейцев и помогли тому, что и русское реформаторство перестало казаться дичью и безобразием и стало терпимо. Новейшие слушатели точно проснулись и встали со сна.

«Как же это? — спрашивали они с удивлением друг друга, — да это все вещи прекрасные, новые, необычайно интересные, сколько тут везде высокой талантливости, красоты. Как же мы так долго все это проспали? Просто не верится...».

И вот после 30-летнего сна воскресли все лучшие музыкальные создания второй половины XIX века, — и в их числе «Псковитянка».

Это была самая ранняя опера Римского-Корсакова, молодая, свежая, полная силы, красоты и оригинальности. В ней есть свои несовершенства и недостатки (особливо в сценах любви, наиболее еще слабых, сравнительно говоря), но остальное полно совершенств замечательных, и теперь она стала уже навеки прочно и несокрушимо на достойном ее месте. Ее уже нынче одинаково горячо любят и ценят и в Петербурге и в Москве. Всего более этому помог — Шаляпин. Еще на сцене частного театра Мамонтова он всех заставил громадным талантом своим поворотиться всеми симпатиями к «Псковитянке» и горячо полюбить ее. И вот она водворяется теперь и на императорской сцене.

Однако же нынешнее торжество еще не полное. При всех ярко высказавшихся теперь к ней симпатиях петербургских и московских слушателей много еще для этих последних не выступало во всем своем свете, яркости и силе.

Надо указать раньше всего на «сказку» няни Власьевны, являющуюся в самом начале оперы. Она мало замечена, она мало поражает всех. А это один из великих chefs d'oeuvre'ов нашего времени. Какой чудный волшебный склад, каким народным духом и эпосом от нее веет! Подобного бриллианта, подобного изумительного отрывка из древней народной жизни нет ни в одной европейской опере.

Несколько других частей «Псковитянки» точно так же еще недостаточно были оценены. Народный хор перед въездом царя Ивана в побежденный Псков полон такого отчаяния, такого народного горя, такого чувства раздавленности и убитости, какого нигде более в операх не повторялось.

Сцена въезда царя Ивана в Псков — точно так же изумительное чудо красоты, величавости и светлого торжества, но, как и предыдущий хор, она была оценена еще очень недостаточно. Сцена боярина Матуты, трусливого, испуганного и подлого,

валяющегося в ногах, — одна из характернейших и замечательнейших во всей опере сцен, но она как-то совсем почти не обратила на себя общего внимания.

Прелестный хор девушек, идущих по лесу, светлый, солнечный и от того еще более превосходный, хор толпы народной, стоящей вокруг бездыханной Ольги, царской дочери, убитой в сражении у самой ставки царя Ивана, — полны изумительной красоты и глубокого настроения, — но на них обращено покуда еще очень недостаточно внимания. Конечно, однажды все придет, все поднимется, все встанет в сознании наших слушателей на ту ступень, которая по праву принадлежит всему талантливому в этой опере. В этом нет сомнения. В это можно твердо веровать, видя, как истинно, как справедливо были оценены и поняты у нас уже и теперь многие сцены «Псковитянки». Раньше всего — несравненная сцена веча. Это — высший, это лучший момент всей оперы, здесь всего сильнее жизнь бьет ключом, здесь в горячих красках нарисовались жизнь и характерная физиономия древнего Пскова и древней России — их самобытность, жажда воли, удаль и неукротимая сила.

Но после этой талантливейшей живописи Пскова и его народа является фигура одной единичной личности, фигура одного человека, но такого, который представляет собой соединение многих человек разом. Это Иван Грозный, сложенный из противоположностей, словно мозаика разнообразнейших форм и цветов. Он весь состоит из качеств вместе и отталкивающих и ненавистных, но тоже и привлекательных.

Другую подобную сложную и разносоставленную фигуру вряд ли можно встретить где-нибудь еще в истории, а вслед за ней и в опере. Эта задача с необыкновенным совершенством и силой молодого таланта выполнена в формах новой, самостоятельной русской музыки.

Другая из русских опер, исполняемых нынче у нас Шаляпиным, — «Князь Игорь». Это совсем иной мир, чем в «Псковитянке», другая эпоха, другие люди, глубокая русская древность вместо времен несравненно более новых и к нам близких — XVI века, — но опять-таки и раньше и более всего перед нами изображение народа, великой единицы и сонма, а затем уже изображение отдельных личностей.

В западной опере нет нигде такой преобладающей мысли и заботы о представлении художественной народной массы: там народ — только хор, неизбежная и необходимая уступка оперным привычкам, формула — что делать, мол, заведен раз навсегда такой порядок, что надобен же в опере хор, целая масса голосов вперемежку с отдельными голосами солистов — не все же этих одних слушать, как они всякому ни приятны и любезны! Устанешь, да и они тоже устанут, надо и им и нам передохнуть капельку. Итак, все тут соображения только оперной пользы и удобства. И вот перед нами ставят и заставляют распевать большую толпу. Но это еще не люди, а только теноры, басы и сопраны, сдвигающиеся и раздвигающиеся колоннами, ворочающие руками, ногами и глазами и возглашающие музыку автора, — никакого народа тут нет.

По принятым в Европе обычаям хор существует всего более на то, чтобы удивляться чьему-то приезду, поднимать высоко в воздухе кубки, спрашивать о чем-то и придакивать тому, что сказано было солистом. Какая нелепая роль и негодная задача! Одно из совершенно необыкновенных, редчайших исключений

в западноевропейской оперной музыке представляют «Гугеноты» Мейербера с их необычайно талантливым, живописным и исторически правдивым хором кровожадных католических монахов и французских аристократов, жаждущих резни и бойни. Что в западноевропейской опере редкость и исключение, то в русской — всегдашнее правило и талантливейшее, могучее проявление. Великого совершенства образцы представил Глинка. В его двух операх мы встречаем великую массу хоров бесконечно разнообразного характера, настроения, духа, красот и оригинальности, одни из времен русской глубокой древности, языческой и княжеской, другие — из других более поздних времен, русские.

За Глинкой последовали многочисленные талантливые продолжатели, наследники его таланта и творчества.

Что всего важнее и необыкновеннее в русских операх, что самое существенное в них? Это именно — хоры; они — глава всего; они всему начало, конец и венец; в западноевропейской опере они — только орнамент, аксессуар, более или менее удачная прибавка к остальному.

В «Игоре» Бородина является во всем блеске тот же факт. Хоры здесь назначены и для наполнения промежутков между ариями солистов и солисток, не для разнообразности и интересности музыкально, а для верной колоритной живописи того, что было однажды действительно, для нарисования характеристики народной из разных слоев древнерусской жизни. И при великом, оригинальном таланте Бородина это вышло у него в чудном совершенстве, но вместе с тем тут же, рядом, являются отдельные фигуры и личности, нарисованные с несравненной правдивостью и талантливой искренностью. Вся опера состоит из картин и сцен, где действующие лица существуют на сцене не для доставления удовольствия своей музыкой, своими мелодическими узорами и конфетами, а для представления душевной физиономии жизни, характера и событий. И все это удалось Бородину, подобно хорам, с великим совершенством, живописностью и красотой. Слабые стороны оперы — опять те же самые, что в «Псковитянке». И именно потому, что для значительнейших русских композиторов, как и для замечательнейших русских поэтов и писателей, элемент любовный, как он иногда в жизни ни многозначителен, изящен, интересен, важен и высок, но все-таки не составляет «всего», не стоит на первом месте, как это в продолжение долгих столетий было утверждено преданиями и общими привычками Западной Европы. Во всех высших русских созданиях поэзии и литературы — любовь стоит еще на втором и третьем плане.

В жизни есть элементы гораздо выше и глубже. Поэтому-то высшие и совершеннейшие по творчеству русские романсы не все только об одной любви трактуют, но часто раньше того и о многом другом. Тем более это должно было так быть с русской оперой. Наиболее слабые места и части в ней — страницы с изображениями и живописаниями любви.

Вот среди каких новых понятий и преданий вырос и сложился Шаляпин. Ни в какой школе он не был, ни в каких классах не сидел, не учился никаким предрассудкам; всем лучшим был обязан самому себе, сам себя воспитал и вырастил. Каким-то чудом он уберегся от педагогической дрессировки, ломки, худых задач и примеров, особенно же уберегся он от музыкальной Италии, пожравшей столько жертв и обезобразившей столько поколений.

Шаляпин сохранил свою собственную натуру и физиономию, все то, что принес в свет вместе с рождением; но по собственному непреодолимому, невольному влечению он избрал себе в руководители и образцы тех русских художников, которые с наибольшей силой и самостоятельностью были наполнены идеей народности. Таков был его вкус, его потребность, цель его стремлений. И он при высокой, глубокой талантливости и великой душевной силе достиг такого совершенства и такой высоты, которой не достигал до сих пор ни один русский оперный певец. Значительных оперных художников у нас было всегда, по счастью, немало: Петров, Мельников, Стравинский обладали очень крупными талантами и принадлежали к одной категории сценических художников с великими Мартыновым, Щепкиным и Садовским; все с равной любовью искали правды, национальности и жизненности, но на оперной сцене Шаляпин превосходит громадным дарованием и правдивостью всех своих оперных предшественников и дал ряд фигур, характеров и сцен, с которыми никакие другие не могут сравниться.

Шаляпин до такой степени полон любви к лучшему и совершеннейшему в творениях русских композиторов, до того любуется и вечно наслаждается этим, что знает наизусть все отдельные мужские роли в каждой из самых значительных русских опер и мог бы немедленно исполнить каждую из этих ролей на сцене. Близким ему товарищам, друзьям и приятелям приходилось слышать в домашней беседе, в великолепном исполнении роли: и Сусанина, и Руслана, и Фарлафа, и Бориса Годунова, и Варлаама, и Пимена, и Досифея, и князя Хованского, и Игоря, и князя Владимира Галицкого, и Скулы, и Ивана Грозного, и Матуты, и т. д. И в каждую из этих ролей он вкладывает необыкновенную, поразительную правдивость, верность и оригинальность. В этом разнообразии, в постижении новых сторон характера и души, никем прежде не замеченных и не воспроизведенных, кажется, никто не может его превзойти.

Часто и много славили всегда Шаляпина как необыкновенного, высокого, талантливого актера. Почти никогда не бывает, чтобы замечательный оперный певец обладал истинным дарованием актера. Это великая редкость. Поэтому в большинстве случаев очень высоко, даже иной раз слишком высоко ценят певца, который «хорошо играет». Эта игра почти всегда дело выучки, соображения, наблюдательности.

У Шаляпина совсем другое. Верной, правдивой игре он ни у кого и нигде не учился, не следовал ничьим примерам. Это необходимая принадлежность его натуры. Он зараз исполняет пение и мимику как одно неразрывное целое, исходящее из его натуры без всякого намерения и соображения прямо по внутренней, неизбежной и непреоборимой потребности. Игра у него в натуре, как и всякое другое выражение. Она у него невольна, является сама собой мгновенно и оттого полна необыкновенной натуральности, правды, естественности. Кажется, нет никого на сцене скупее его на жесты, но нет пределов оригинальности его движений, потому что он ничего не приготовляет вперед, ничего не изобретает и не придумывает заранее.

«Псковитянка» и «Игорь» — две из числа самых совершенных, талантливых русских опер. Они раскрывали перед композиторами великие задачи и интересные горизонты. В первой является Иван Грозный, соединяющий в себе злую, бессердечную личность, чуждую всякого человеческого чувства, по-каннибальски

радующуюся на муки причиняемого свирепым владыкой зла, — но вместе доступную нежной привязанности к дочери, случайно и поздно узнанной. С самого первого мгновения появления на сцене верхом и в богатом древнем доспехе, среди отряда войск Иван Грозный приковывает к себе внимание всякого. Он тиран, но трусливый и испуганный.

Он злой птицей обводит взором из-под своего шлема с подозрением и ненавистью всюду кругом себя и поглядывает по лицам коленопреклоненного народа; старческая шея его наклонена точно под тяжелым ярмом, взор мутен и безжизнен, — он словно ищет жертв, он бы, кажется, только того бы и хотел кого-нибудь схватить да послать на пытку и дыбу. Это истинно страшная, поразительная, чудная по правде картина среди безмолвия его самого и молчания всего народа вокруг.

Во второй сцене, в доме псковского наместника князя Токмакова, едва войдя в дверь, он уже опять начинает со злости и подозрительности, его голова трясется, пока он обводит мертвыми глазами комнату и окружающих, и лишь помалу успокаивается при приближении девушек-хозяек с угощением и вином. Ему молодость, красота и изящество их наряда всегда нравятся, черты его разглаживаются на секунду, он с ними разговаривает приветливо, даже целует их, но тотчас потом, оставшись один, опять становится прежним. И тут прибавляется у него еще одна его всегдашняя черта — ханжество, притворное благочестие. Он хватает свой всегдашний молитвенник, читает его страницы будто с удрученным и умиленным сердцем, но в самом деле только с притворством злого раскольника; и тотчас же от страницы этого молитвенника, крестов и поклонов он разом переходит мыслью к варварским своим замыслам и свирепым потехам. Но во время всего этого притворства и лжи он более всего — трус и робкий человек. У нас который-то из петербургских наидряннейших и бездарнейших критиков вздумал нападать на Шаляпина за изображение им Ивана Грозного трусом и боязливым. В своей ненависти к великому художнику, оскорбляющему его совиные слепые глаза своей правдой, он пробует уверить русскую публику, что таких дурных чувств в душе у Ивана не было. Какое невежество! Бездарный и невежественный критик еще никогда не слыхал, что эти свойства были одной из главных основ натуры царя Ивана и что даже Карамзин, выгораживающий его изо всех сил по непростительному добродушию и близорукости, настойчиво и с особенным упором указывает на частые «страхи» жестокого тирана и на его старания скрыть их. Бездарный и тупой писака, поучающий великого художника, — какая комическая картина! Я воображаю себе, как Шаляпин до истерики хохотал над глупостями своего несчастного зоила!

В последнем действии Шаляпин соединил в одно сплошное представление все разнообразные элементы натуры Ивана Грозного. Он на несколько мгновений стал нежен и мягок, его умилостивила, умиротворила дочь, трогающая его сердце старыми воспоминаниями, он с ней становится добр и человечен, но когда раздался голос подступающей псковской молодежи, которую он ненавидит и которой боится, он с ожесточением мечет свой жезл ей навстречу, свирепо хватается за меч, потрясает им и кричит отчаянным голосом своему войску: «Лыком их всех...», а сам трусливо перебегает от одной палатки к другой и боязливо выглядывает, что там делается и не приходится ли самому ему худо? Но уже несут

тело застреленной случайно среди боя его дочери и кладут на землю перед его ногами. Здесь начинается для царя Ивана уже настоящая страшная трагедия. Спасения для любимого существа — уже никакого; доктор иноземец произнес покорно, что разве одно чудо воскресит ее, и тогда царь Иван пробует одну секунду схватиться за те средства, которые у него остались и к которым он привык. Он молится, крестится на образ и лампадку, пробует поднять к ним тяжелую голову и потухший взор, — нет помощи; он хватает молитвенник, судорожно вертит в нем листы, ищет намусоленным пальцем ту страницу, где помнит одну главную свою молитву — нет, и это не помогает, все тщетно; тогда он все бросает и безнадежно падает на землю подле тела дочери, словно побежденный, раздавленный зверь. Остаются у него теперь одни беспомощные рыдания и стоны среди тихого, льющегося, как скорбный елей, хора народного; какие у него везде тоны голоса, какая речь и музыка, какая поэзия, какая трагедия — этого никому не рассказать.

В «Игоре» Шаляпин исполняет роль, по-видимому, вовсе не главную, кажущуюся второстепенной, роль князя Владимира Галицкого. Но он из нее создает картину необычайного интереса, правды и значения. Он, конечно, лучше какого бы то ни было другого оперного исполнителя выполнил бы так называемую главную роль, князя Игоря, но он нашел для себя более выгодную и интересную роль князя Галицкого. И, наверное, он необыкновенно прав. Эта роль много сложнее, разнообразнее и богаче. Она не так сложна, как роль Ивана Грозного в «Псковитянке», но также дает для талантливого исполнителя задачу и материал обширный. Князь Галицкий — нечто вроде князя-босяка, кутилы, мота, забубенной головы, но вместе с тем это человек, потерявший всякую совесть и честность. Он готов, как царь Иван, на все мерзости и злодейство, только и мечтает, что о насилиях и захватах, на них уже издали радуется и облизывается, — вербует себе бочкой вина помощников повернее и понадежнее, тех, у которых рука не задрожала бы ни перед какой мерзостью, ни перед каким самым варварским приказом. Вся сцена с будущими напивающимися клевретами и холопами, разгул и одичание князя-босяка, все его топанье и крики на беззащитных робких женщин нарисованы у Шаляпина великой рукой художественного мастера.

Другая сцена, с сестрой-княгиней, которую тоже ему смертельно хочется переманить на свою сторону, чтобы помогать ему в властолюбивых каверзах и захватах, картиной какого-нибудь любовничка, которого следовало бы ей, мол, завести вместо мужа, — вся эта вкрадчивость, вся эта притворная ласка и нежность, фальшивая мягкость и желание увлечь — это тоже у Шаляпина картины несравненные. Наконец, есть у Шаляпина еще одна несравненная картина, где он очень мало поет, но зато много играет: это сцена во время прощанья князя Игоря с женой-княгиней при отъезде на войну. Князь Галицкий смотрит на это прощанье как на ненужные и пустые нежности и сладости, он презирает тоже и всех остальных людей на целой сцене, словно говорит: «Постойте, дайте срок, мы еще потолкуем по-свойски».

Все три картины, взятые вместе, выходят из ряду вон. Это такие создания, из-за которых одних стоило бы идти и смотреть и слушать «Князя Игоря», если бы не было в опере еще всех остальных бесчисленных красот гениального творения Бородина.

19 В. СТАСОВ

Мусоргский называл Даргомыжского своим «великим учителем музыкальной правды». Наша русская публика могла бы по всему праву назвать Шаляпина тоже своим «великим учителем музыкальной правды». Она в этом сильно нуждается. Худые примеры и зловредные предания слишком долго и прочно на нее налегали злой колодкой. Если не помогали сами композиторы, от которых долго и упорно отворачивалась толпа, то авось помогут такие великие учителя-художники, как Шаляпин. Может быть, их музыкальная речь легче и неотразимее дойдет, пересоздаст обитальяненные и разжиженные музыкальные мозги слишком многих.

«Князь Игорь» поставлен теперь у нас в Петербурге не вновь, а с прежними декорациями и костюмами. В них было и есть очень много хорошего, верного и значительного. Особливо удачно и даже очень замечательно все восточное. Костюмы половцев и половчанок устроены во время первой постановки оперы в 1889 году по рисункам петербургских художников на основании подлинных туркменских образцов (туркмены — ближайшие родичи половцев), доставленных мне по моей просьбе из Средней Азии генералом Гродековым, тогдашним правителем Сырдарьинской области, и мною принесенных в дар музею императорской Академии наук. Кафтаны и шапки мужчин, их громадные копья и луки; одеяния и головные клобуки с монетами женщин, металлические украшения и орнаменты на них, полосатые материи, платья — все было воспроизведено очень верно и изящно. Одного я не мог тогда добиться: чтобы у всех половцев были сабли на боку — это осталось так неудовлетворенным даже и до сих пор. Кибитки половцев были скопированы с фотографий, снятых у туркмен. Из русских декораций: первая — площадь в Путивле перед церковью и последняя, изображающая полуразрушенную половецким нашествием входную башню и городскую стену с воротами, на которых образ с лампадкой, — были сочинены очень изящно и верно в отношении к веку, к которому они относятся. «Псковитянка» поставлена вновь теперь по рисункам московских художников и ученых. Постановка тоже очень хорошая, тщательная и изящная, сделанная людьми, знающими и хорошо изучавшими наши старинные памятники.

Основой прекрасным декорациям на площадях служили фотографии и рисунки с подлинных псковских городских стен и башен, также церквей, для внутренних — рисунки с подлинных русских изб побогаче и позажиточнее, с низкими тесными дверями, над которыми оригинальные резные широкие перекладины, — с красивыми окнами и с оригинальной, необыкновенно изящной древней русской мебелью. Окованные железом большие сундуки и маленькие ларцы с фоном из цветной фольги, стулья и кресла все вырезные и с прекрасными затейливыми формами, вырезными узорами и покрытые красками, столы под изящными шитыми столешниками, фантастические волшебные звери, нарисованные золотом высоко по стене, — это все живописные подробности, свидетельствующие о таланте, вкусе и знании художника, сочинившего эти рисунки; прекрасна также ставка Ивана Грозного, поставленная в углу сцены и составленная вся из восточных материй и ковров и увенчанная золотым репьем на шесте; перед палаткой — царское знамя.

Что касается костюмов, то они тщательно составлены по старым документам и рисункам, материи их интересны и богаты по узорам, но можно пожаловаться

на некоторое злоупотребление «шапок с заломом»: их могло быть поменьше на сцене, а то они чересчур колят глаза, женщин же нет ни одной без кокошника, короны или повязки, между тем как на сцене нам надобно было бы видеть немало девушек без всяких повязок, простоволосых по коренному русскому обычаю; среди мужчин же из простонародья нет ни одного в лаптях, все в желтых сапогах, чего не должно бы быть, точно так же как женщины не могут быть представлены все повально в одинаковых желтых изящных башмачках и чулочках, — надо бы из них некоторых изобразить в разнообразных котах, а то и босиком или в лаптях. Но вообще говоря постановка прекрасная.

Ю. ЭНГЕЛЬ

РУССКАЯ ОПЕРА И ШАЛЯПИН

Русская музыка (мы говорим не о народной музыке, а о художественной) одна из самых юных в семье своих европейских сестер. До сравнительно недавнего времени все новое и значительное в области искусства звуков исходило с Запада, от итальянцев, немцев и французов. История музыки и музыкальная критика различали только эти три стиля — и в области композиции и в области исполнения. Лишь в последние десятилетия стала приобретать на Западе все большее и большее значение музыка русская, а рядом с ней отчасти и скандинавская. Подобно северной литературе, и северная музыка победоносно пробивает себе путь в Европу и, по общему признанию, оказывается вполне способной вписать свою оригинальную и важную страницу в историю европейского искусства.

Что касается русской музыки, то, соответственно вековым народным симпатиям к пению, она до сих пор нашла свое наиболее полное и яркое выражение в опере, в созданиях Глинки, Даргомыжского, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского и др. С первого взгляда может показаться несколько странным смешение всех этих имен, столь различных и по характеру таланта и по формам его проявления. Что общего, скажет иной, между «Жизнью за царя» и «Борисом Годуновым», между «Каменным гостем» и «Снегурочкой»? Стоит только, однако, поглубже всмотреться во все эти оперы, чтобы увидеть, что при всем их разнообразии и несходстве (кстати сказать, весьма утешительном и желательном) между ними есть и многие общие черты, притом существенно важные и значительные. Каковы же эти черты?

В русской оперной музыке, каким бы именем она ни была подписана, мы видим прежде всего стремление по возможности связать музыку со словом, — стремление, в своем напряжении изредка доходящее до крайности, до обезличения музыки в пользу слова, но никогда почти не ослабевающее до допущения противоположной крайности, бессмысленного нанизывания слов, с исключительной целью блеснуть вокальной виртуозностью.

Далее, с первых же самостоятельных шагов русской оперы в ней отведена была значительная роль оркестру. Он не только служит аккомпанементом, поддержкой для певцов, но дополняет и оттеняет все, что происходит на сцене; он

живет в соответствии с действием, и только в соответствии с ним действие может достигнуть maximum'а силы и выразительности. При этом, однако, он не берет на себя роли доминирующей, заслоняющей остальные оперные факторы, как, например, в последних операх-симфониях Вагнера.

В-третьих, мы сравнительно редко встречаемся в русской опере с безличными, отвлеченными фигурами, служащими только витриной для выставки той или иной эффектной мелодии. Наоборот, и в либретто (нередко заимствованном из лучших произведений нашей литературы) и в музыке мы встречаемся здесь с очевидным стремлением дать типы яркие и жизненные, музыкальную ситуацию поставить в связь со сценической, завязать и развязать драматический узел по возможности естественнее и проще. В связи с этим немалое внимание уделяется и колориту места, эпохи, народности.

Весьма важную роль играет в русских операх музыкальная декламация, речитатив, отводимый не только на долю моментов драматических, подвигающих сценическое действие, но нередко иллюстрирующий и моменты цельных лирических настроений. Нельзя при этом, в общем, не заметить стремления этого речитатива к мелодической округленности. Иногда трудно бывает даже определить, что мы имеем перед собой: речитатив, переходящий в ариозо, или ариозо, граничащее с речитативом.

Наконец, необходимо отметить еще одну особенность русской оперы: развившись отчасти на почве русской народной песни, она по своему чисто музыкальному содержанию, по складу мелодическому, ритмическому и гармоническому нередко является в высшей степени национально-своеобразной. И это, естественно, сильнее всего выступает на первый план в операх на сюжеты из русской жизни и истории.

Все сказанное — разумеется, с некоторыми индивидуальными ограничениями — может быть отнесено ко всем лучшим русским композиторам, ко всем лучшим русским операм. Даже в операх со сказочным, фантастическим сюжетом мы скорее можем упрекнуть русских авторов в излишней драматизации, в преувеличенно серьезном отношении к делу, чем в идейной бессодержательности, нелепой искусственности замысла или отсутствии бытовых и жизненных черт. Что касается русской комической оперы, то достойного образца таковой, как известно, пока еще не существует [1]; зато мы имеем множество рассеяных там и сям по русским операм превосходных отдельных комических сцен и типов, характеризовать которые можно было бы, однако, все теми же общими для русской оперы признаками.

Итак, подводя итоги, мы можем сказать, что русская опера никогда не была концертом в костюмах. Подобно русской литературе, при всем своем идеалистическом складе никогда не терявшей под ногами здоровой реальной почвы, и русская опера по мере сил своих выводит на сцену живых людей, живые чувства, живые отношения. При несомненной технической зрелости музыка в ней большей частью отличается и своеобразной свежестью содержания, причем музыка эта тесно сливается со словом и сценой, взаимно дополняя и усиливая друг друга. Высоко чтя материальную красоту звука, русская опера не решается все-таки приносить в жертву этому оперному Молоху остальные живые оперные требования; она обращается не только к слуху, но и к душе слушателя.

Можно, конечно, так или иначе относиться к особенностям русской оперы, но отрицать их вряд ли возможно; они существуют, а стало быть, существует и особая самостоятельная русская оперная музыка.

Но вот вопрос — существует ли соответствующая ей русская школа пения? Другими словами, существует ли школа певцов, воспитавшихся на этой музыке, проникшихся ею и способных вызвать к жизни все, что в скрытом, потенциальном виде живет на страницах этих оригинальных партитур? Увы, их почти нет [2]. Мы не станем пускаться в подробные объяснения этого на первый взгляд странного, но в сущности довольно понятного явления. Тут отчасти виновата и постановка преподавания пения в наших консерваториях и училищах, доселе уделявшая очень мало места русской музыке, и далеко не отошедшее еще в область преданий полупренебрежительное, полувраждебное отношение к русской музыке со стороны императорских театров, задающих тон также в провинции, и многое другое... И музыкальное образование и интерес карьеры отдаляли русских певцов от русской оперы, а если попадались среди них превосходные артисты, посвящавшие себя также и русской музыке, то они нередко вносили в ее исполнение чуждые ей и искажающие приемы. И вряд ли появлялся до наших дней на театральных подмостках артист, про которого с правом можно было бы сказать: «Вот плоть от плоти русской оперы, вот кровь от крови ее».

Но если такого артиста не было до сих пор, то теперь он, наконец, появился. Это — Шаляпин. Мы по крайней мере именно так смотрим на этого необыкновенного, единственного в своем роде певца, одного из тех артистов-гигантов, которым дано созидать в искусстве новое, неведомое и вести за собой сотни и тысячи последователей.

Шаляпину теперь всего двадцать шесть лет. А между тем целое десятилетие минуло уже с тех пор, как началась его сценическая деятельность. В 1889 году из архиерейских певчих поступил он в опереточный хор в Уфе; затем изъездил с малороссийской труппой Любимова-Деркача Закаспийский край и Кавказ, и, наконец, стал учиться пению в Тифлисе у тенора Усатова, бывшего в свое время артистом Московского Большого театра и автора многих романсов. Впрочем, уроки эти не продолжались, кажется, и года. В 1893 году молодой артист выступал уже в тифлисской опере, а следующие сезоны, до 1896 года, пел в Петербурге, сначала в частных труппах (в «Аркадии» и в Панаевском театре), а затем недолгое время и на сцене императорского Мариинского театра. Летом 1896 года Шаляпин пел в нижегородском театре во время всероссийской выставки, а с осени того же года до своего теперешнего перехода в Большой театр — в частной опере Солодовниковского театра (в Москве и Петербурге)[3], где впервые во всю ширину стало развертываться его исключительное дарование и создалась его нынешняя слава.

При всей своей краткости curriculum vitae Шаляпина доказывает, что в его лице мы имеем дело с истинным самородком, с одним из тех избранных, которые по латинской поговорке non fiunt—nascutur *. Тем более интересно рассмотреть элементы, из которых сложилась эта артистическая индивидуальность (голос

* То есть которыми нельзя сделаться, а надо родиться.

певца, его внешние данные, музыкальная интеллигентность, сценическое дарование, темперамент и т. д.), и постараться выяснить, в чем главным образом кроется обаяние певца, чему обязан он своими триумфами, перед которыми одинаково преклоняются и публика, и артисты, и критика.

Как и большинство лучших русских певцов, Шаляпин—бас. Еще Берлиоз говорил, что Россия — классическая страна басов и что нигде нельзя услышать таких превосходных басов, как в стране снегов и холода. Весьма интересно сопоставить с этим фактом то предпочтение, которое русские композиторы оказывали в своих операх басам: именно для этого голоса написаны ими лучшие, характернейшие роли. В то время как уделом теноров являются почти всегда всевозможные любовные излияния, то горестные, то радостные, то молящие, то ликующие, но в сущности довольно однообразные, — в распоряжение басов предоставлена несравненно более обширная и богатая галерея самых ярких и разнообразных типов и характеров. Чтобы убедиться в этом, достаточно, не выходя из репертуара Шаляпина, вспомнить только «Жизнь за царя» (Сусанин), «Русалку» (Мельник), «Бориса Годунова» (Борис), «Юдифь» (Олоферн), «Псковитянку» (Иоанн Грозный), «Игоря» (Владимир Галицкий), «Моцарта и Сальери» (Сальери) и т. д.

Голос певца один из самых симпатичных по тембру, какие нам приходилось слышать. Он силен и ровен, хотя по самой своей природе (бас-баритон, высокий бас) звучит на очень низких нотах менее полно, устойчиво и сильно, чем на верхних; зато на верху он способен к могучему подъему, к редкому блеску и размаху. Достаточно послушать этот голос в таких партиях, как Сусанин, Владимир Галицкий, Нилаканта («Лакме» Делиба) и др., чтобы убедиться, сколько в нем чисто звуковой красоты, насколько легко дается ему широкая кантилена, так называемое bel canto. Но что представляет характернейшую особенность этого голоса, что возвышает его над десятками других таких же или даже лучших по материалу голосов, — это его, так сказать, внутренняя гибкость и проникновенность. Слушая этот голос, даже без слов, вы ни на минуту не усомнитесь не только в общем характере передаваемого чувства или настроения, но сплошь и рядом даже в его оттенках; вы услышите в нем и старческую немощь, и удалую силу молодости, и монашеское смирение, и царскую гордость; вы по самому оттенку звука различите реплики, обращенные к другим и сказанные про себя, — что до сих пор считалось, кажется, возможным только для драматических артистов, а не для оперных.

Эта особенность Шаляпина является только одной стороной его колоссального, чисто сценического дарования. Еще и в наше время «игра» для оперного артиста считается делом второстепенным, а иногда и излишним. Драматический арсенал оперного артиста и по сие время наполовину состоит из тех заржавевших приемов, которые господствовали в ложноклассической трагедии семьдесят-восемьдесят лет тому назад и остатки которых и теперь еще можно наблюдать кое-где в глухой провинции: там на сцене не ходят, а передвигают ноги, не жестикулируют, а разводят руками, и т. д. Все эти приемы особенно неуместны именно в русской опере, одной из основных черт которой является, как мы видели, естественность, жизненная правда. И тем радостнее приветствуем мы в лице Шаляпина первого оперного артиста, в драматическом исполнении которого нет ничего условного, неестественного, ходульного. Любой его жест, поза, движение — все в высшей степени

просто, правдиво, сильно. И это еще более замечательно, если принять во внимание разнообразие перечисленных нами ролей.

Помимо глубины темперамента и вообще непосредственного дарования, сценическое исполнение артиста обнаруживает также глубокую обдуманность и стремление приблизиться к исторической, бытовой и психологической правде; оттого оно дает нам не только ряд отдельных сильных моментов, а цельную, поразительно яркую, глубоко захватывающую художественную картину. В этом отношении у Шаляпина могут поучиться не только оперные артисты, но и многие драматические.

Сценическому обаянию артиста способствуют еще его счастливые внешние данные: высокий рост, крепкая, но гибкая фигура и лицо с выразительными глазами, но лишенное резких черт. Последнее обстоятельство дает возможность в каждой роли дать новый, совершенно несходный с прежними, внешний образ. Мимикой и искусством грима, в общем довольно слабыми у оперных артистов, Шаляпин владеет в высокой степени. Это — истинный виртуоз грима. Все его физиономии необыкновенно ярки, оригинальны, характерны. Каждый раз трудно отрешиться от мысли, что перед вами не живой человек, а сценическая фигура, завтра же могущая перевоплотиться в совершенно иной, неузнаваемый образ.

Еще одну особенность должны мы отметить в исполнении артиста, сравнительно редкую у оперных артистов и особенно ценную опять-таки в русских операх, — необыкновенно ясную дикцию, не ограничивающуюся только отчетливым произношением, но умеющую подчеркнуть любое слово, выделить любой логический акцент. Поразительна та легкость, с какой артист проходит при этом мимо вокальных, да и сценических затруднений: он так же легко произносит слова в пении, как драматический артист в разговоре. Такой же свободой и непринужденностью отличаются его жесты и движения, тесно связанные в то же время не только со словом, но нередко и с оркестровыми указаниями.

И если прав Гейне, сказавший, что величайший художник — это тот, кто с наименьшими усилиями достигает наибольшего художественного впечатления, то нельзя не признать в Шаляпине именно великого художника, одного из тех, кому действительно удается «мастерской рукой стереть пот с лица искусства». Само собою разумеется, что все сказанное выше относится только к лучшим ролям артиста. В некоторых партиях он местами сравнительно слаб, но не о них ведь приходится вести в данном случае речь.

Если ко всему этому прибавить, наконец, что артист вышел из среды народа и, стало быть, близко и хорошо знает его, то в лице Шаляпина мы увидим певца, точно самой судьбой предназначенного именно для русской оперы; артиста, характернейшие черты которого совпадают именно с самыми заветными стремлениями творцов русской оперы; художника, которому суждено вызвать наружу таящуюся в этой опере жизнь, осветить ее истинным светом, показать, в чем ее сила и значение.

Русская опера и такие артисты, как Шаляпин (мы говорим, конечно, не о степени таланта, а об его общем направлении), созданы друг для друга; и в этом именно смысле можно считать Шаляпина «первым» русским певцом и главою нарождающейся русской школы пения, вспоенной и вскормленной на русской опере и ее, в свою очередь, питающей и двигающей вперед.

Л. АНДРЕЕВ

О ШАЛЯПИНЕ

Я хожу и думаю. Я хожу и думаю — и думаю я о Федоре Ивановиче Шаляпине. Сейчас ночь; город угомонился и засыпает: нет его назойливых звуков, нет его бессмысленно-пестрых красок, которые в течение всего дня терзают слух и зрение и так оскорбительны среди осеннего покоя и тихого умирания. Тихо на темной улице; тихо в комнате — и двери отперты для светлых образов, для странных смутных снов, что вызвал к жизни великий художник-певец.

И я хожу и думаю о Шаляпине. Я вспоминаю его пение, его мощную и стройную фигуру, его непостижимо-подвижное, чисто русское лицо, — и странные превращения происходят на моих глазах... Из-за добродушно и мягко очерченной физиономии вятского мужика на меня глядит сам Мефистофель со всею колючестью его черт и сатанинского ума, со всей его дьявольской злобой и таинственной недосказанностью. Сам Мефистофель, повторяю я. Не тот зубоскалящий пошляк, что вместе с разочарованным парикмахером зря шатается по театральным подмосткам и скверно поет под дирижерскую палочку, — нет, настоящий дьявол, от которого веет ужасом. Вот таинственно, как и надо, исчезает в лице Шаляпина Мефистофель; одну секунду перед моими глазами то же мягко очерченное, смышленое мужицкое лицо — и медленно выступает величаво-скорбный образ царя Бориса, величественна плавная поступь, которой нельзя подделать, ибо годами повелительности создается она. Красивое, сожженное страстью лицо тирана, преступника, героя, пытавшегося на святой крови утвердить свой трон; мощный ум и воля и слабое человеческое сердце. А за Борисом — злобно шипящий царь Иван, такой хитрый, такой умный, такой злой и несчастный, а еще дальше — сурово-прекрасный и дикий Олоферн; милейший Фарлаф во всеоружии своей трусливой глупости, добродушия и бессознательного негодяйства и, наконец, создание последних дней — Еремка. Обратили вы внимание, как поет Шаляпин: «а я куму помогу-могу-могу». Послушайте — и вы поймете, что значит российское «лукавый попутал». Это не Шаляпин поет и не приплясывающий Еремка: это напевает самый воздух, это поют сами мысли злополучного Петра. Зловещей таинственности этой простой песенки, всего дьявольского богатства ее оттенков нельзя передать простою речью.

И все это изумительное разнообразие лиц заключено в одном лице; все это дивное богатство умов, сердец и чувств — в одном уме и сердце вятского крестьянина Федора Ивановича Шаляпина, а ныне, милостью его колоссального таланта, европейской знаменитости F. Schalapin'a. Просто не верится. Какой силой художественного проникновения и творчества должен быть одарен человек, чтобы осилить и пространство, и время, и среду, проникнуть в самые сокровенные глубины души, чуждой по национальности, по времени, по всему своему историческому складу, овладеть всеми ее тончайшими изгибами. Чуть ли не два века создавала Европа совокупными усилиями своих народов Мефистофеля и в муках создала его — и пришел Шаляпин и влез в него, как в свой полушубок, просто, спокойно и решительно. Так же спокойно влез он и в Бориса и в Олоферна —

расстоянием он не стесняется, и я, ей-богу, не вижу в мире ни одной шкуры, которая была бы ему не по росту.

Творческой роли актеров и певцов принято отводить довольно скромные размеры: и слова у них чужие, и музыка чужая, и только толкование того и другого в их власти — да и то в известных пределах. Как ни пой Шаляпин «Блоху», а создали ее все-таки Гете и Мусоргский[1], а не он. Оно так, но не совсем. Допустим такой случай: вылепивши из глины человека, творец позабыл бы вдохнуть в него жизнь — получилась бы глиняная фигура со всеми атрибутами и потенциями человека, но не человек. И много или мало сделал бы тот, кто дал бы жизнь неподвижной глине? Именно это и делает Шаляпин — он дает жизнь прекрасным глиняным и мраморным статуям. Давно существуют «Псковитянка» и Иван Грозный, и многие любовались им, — а живым не видел его никто, пока не явился Шаляпин. Живым, в самом строгом и определенном смысле этого слова, ну — как живы я и вы, мой читатель. Всегда находились на свете более или менее талантливые искусники, которые раскрашивали статуи под человеческое тело, приводили их в движение, и получалось так мило — совсем как живые. Как живые, но не живые — вот та непостижимая разница, что отличает творения Шаляпина от игры других талантливых артистов. Здесь начинается область великой тайны — здесь господствует гений. Большое слово написал я — но не беру его обратно.

Если взглянуть вниз на землю примерно с вершины Монблана, то разница в росте между отдельными людьми едва ли будет заметна. И когда с вершины творчества Шаляпина я гляжу на самого Шаляпина, меня перестает удивлять то, что так удивляет многих других: его появление с самых низов жизни, отсутствие у него образовательного ценза, и я начинаю думать, что университетский или иной диплом, этот лишний вершок роста, добытый тщательной поливкой, еще не делает человека высоким. Один мой знакомый, весьма высоко ставящий Горького и Шаляпина, положительно не хочет верить, чтобы они могли творить так без диплома, и недавно высказал догадку, что оба они тайно окончили университетский курс и притворяются самоучками для рекламы. Сам он, мой знакомый, имеет сто сорок четыре аттестата средних учебных заведений и сорок восемь дипломов высших и служит в настоящее время в акцизе — спирт меряет. Доказав его ошибку, я привел его в страшное смущение.

— Неужели и в диплом нельзя верить? — спросил он, разложив по столу все двести свидетельств своих знаний и успехов. И на каждом была казенная печать и пять неразборчивых подписей.

— По-видимому, — ответил я грустно, вспоминая все свои свидетельства, начиная с свидетельства о привитии оспы, кончая клятвенным уверением, что по полицейскому праву я имею весьма отличную отметку (что, кстати, не внушает городовым ни малейшего ко мне почтения).

— О боже мой, — воскликнул он, — какое странное время! Во что же верить теперь?

— Попробуем верить в человека, — предложил я.

— Ну, уж в человека ни за что, — возмутился мой знакомый. — Недавно я дал человеку десять рублей, он сдачи принес с пяти — как же стану я вам верить в человека!

Да, если не смешивать хронически человека с лакеем, то из факта существования Шаляпина можно вывести много утешительного. И отсутствие дипломов и всяких условных цензов и странная судьба Шаляпина с чудесным переходом от тьмы вятской заброшенной деревушки к вершине славы даст только лишний повод к радости и гордости: значит — силен человек. Значит — силен живой бог в человеке!

Я не беру на себя задачи достойно оценить Ф. И. Шаляпина — избави бог. Для этого нужна прежде всего далеко не фельетонная обстоятельность, а серьезная подготовка и хорошее знание музыки. И я надеюсь, хочу быть уверен, что эта благородная и трудная задача найдет для себя достойных исполнителей: когда-нибудь, быть может, скоро, появится «Книга о Ф. Шаляпине», созданная совместными усилиями музыкантов и литераторов. Такая книга необходима. Нужно хоть отчасти исправить ту жестокую несправедливость жизни, что испокон веков тяготеет над певцами и актерами: их творения неотделимы от них самих, живут вместе с ними и вместе с ними умирают. Воспроизвести словом, как бы оно ни было талантливо, все те пышущие жизнью лица, в каких является Шаляпин, невозможно, и в этом смысле несправедливость судьбы непоправима. Но создать из творений Ф. И. Шаляпина прекрасную долговечную статую — эта задача вполне осуществима, и в осуществлении ее наши наиболее талантливые литераторы найдут благородное применение своим силам. Перед лицом всепожирающей вечности вступиться за своего *собрата*, вырвать у нее хоть несколько лет жизни, возвысить свой протестующий голос еще перед одной несправедливостью — как это будет и дерзко, и человечно, и благородно! Разве Мочалов не жил бы до сих пор, если бы его великие современники, часто безграничные властители слова и формы, не в виде отрывочных воспоминаний, а в целом ряде художественных образов и картин сохранили для нас его гениальный образ и гениальные творения? Обидно подумать, что до сих пор над увековечением творений Шаляпина трудились: со стороны внешней картинности образа — фотограф Чеховский, со стороны звука — дико скребущийся, как запертая кошка, фонограф и репортеры.

Мои собственные намерения скромны: очарованный гениальным творчеством Шаляпина, натолкнутый им на массу мыслей и чувств, я хочу поделиться с читателем своими впечатлениями в далеко не полной и не удовлетворительной форме газетного фельетона. Разве можно наперстком вычерпать океан, или удою вытащить на берег Левиафана, или в коротенькой, наскоро набросанной статейке воссоздать многоцветный и многогранный образ Ф. Шаляпина?

Сейчас поздняя ночь, все тихо, все спит, перед моими глазами встает Шаляпин — Мефистофель, не тот, что на сцене в «Фаусте», дивно загримированный, вооруженный всеми средствами театральной техники для воссоздания полной иллюзии, а тот, что поет «Блоху». Одет он просто, как и все, лицо у него обычное, как у всех. Когда Шаляпин становится к роялю, на губах его еще хранятся следы живой беседы и шутки. Но уже что-то далекое, что-то чужое проступает в крупных чертах его лица, и слишком остер сдержанный блеск его глаз. Он еще Ф. И., он еще может бросить мимолетную шутку, но уже чувствуется в нем присутствие кого-то неизвестного, беспокойного и немного страшного. Еще момент, какое-то неуловимое движение — и нет Шаляпина. Лицо неподвижно и бесстрастно нече-

ловеческим бесстрастием пронесшихся над этой головой столетий; губы строги и серьезны, но — странно — в своей строгости они уже улыбаются загадочной, невидимой и страшно тревожной улыбкой. И так же загадочно-бесстрастно звучат первые слова сатанинской песенки:

Жил-был король когда-то.
При нем блоха жила.
Блоха... Блоха...

В толпе слушателей некоторое движение и недоумевающие улыбки. Король и при нем блоха — странно и немного смешно. Блоха! А он — он тоже начинает улыбаться такой вкрадчивой и добродушной улыбкой — эка веселый, эка милый человек! Так в погребке когда-то с веселым недоумением и приятными надеждами должны были глядеть немецкие филистеры на настоящего Мефистофеля.

...Милей родного брата
Она ему была...

Что за чепуха! Блоха, которая милей родного брата, — что за странность! Быть может, это просто шутка? Наверно, шутка; он тоже смеется таким веселым и откровенным смехом:

Блоха... ха-ха-ха-ха-ха... Блоха!
Ха-ха-ха-ха-ха... Блоха!

Нет сомнения: речь идет о какой-то блохе. Экий шутник! Физиономии расплываются в приятные улыбки; кое-кто оглядывается на соседа и гыкает: гы-гы. Кое-кто начинает тревожно ерзать — что-то неладное он чувствует в этой шутке.

Зовет король портного.
— Послушай, ты, чурбан,
Для друга дорогого
Сшей бархатный кафтан!

Потеха! У слушателей уже готова улыбка, но улыбнуться они еще не смеют: он что-то неприятно серьезен. Но вот и его уста змеятся улыбкой; ему тоже смешно:

Блохе кафтан? Ха-ха-ха-ха-ха-ха.
Блохе? Ха-ха-ха-ха-ха. Кафтан!
Ха-ха-ха-ха-ха. Ха-ха-ха-ха-ха. Блохе кафтан!

Ей-богу, смешно, но что-то загадочное и ужасно неприятное сквозит в этом смехе. Отчего кривятся улыбающиеся губы, и отчего у многих мелькает эта скверная догадка: черт возьми, о, порядочный я осел — чего я хохочу?

Вот в золото и бархат
Блоха наряжена,
И полная свобода
Ей при дворе дана.
Ха-ха. Ха-ха-ха-ха. Блохе. Ха-ха-ха!

Он смеется, но откуда этот странный и страшный блеск в его глазах? И что это за неприличная нелепость: блоха, которой дана полная свобода при дворе! Зачем он так неприлично шутит! Смешно, очень смешно, но... но... но...

Король ей сан министра
И с ним звезду дает.
За нею и другие
Пошли все блохи в ход.
Ха-ха.

Позвольте, позвольте, — что это такое! Это насмешка. Кто этот незнакомец, так нагло издевающийся над кем-то, над чем-то... Что ему нужно? Зачем пришел он сюда, где так мирно распивалось пиво и пелась мирная песенка?

И самой королеве
И фрейлинам ея
От блох не стало мочи,
Не стало и житья.
Ха-ха.

Смятение. Все вскакивают. На лицах еще застыла жалкая улыбка одураченных простаков, но в глазах ужас. Это заключительное «ха-ха» дышит такой открытой злобой, таким сатанинским злорадством, таким дьявольским торжеством, что теперь у всех открылись глаза: это он, это дьявол. Глаза его мечут пламя — скорее прочь от него. Но ноги точно налиты свинцом и не двигаются с места; вот падает и звякает разбитая кружка; вот кто-то запоздало и бессмысленно гыкает: гы-гы, — и опять мертвая тишина и бледные лица с окаменевшими улыбками.

А он встает — громадный, страшный и сильный, он наклоняется над ними, он дышит над ними ужасом, и, как рой раскаленных камней, падают на их головы загадочные и страшные слова:

И тронуть-то боятся,
Не то чтобы их бить,
А мы, кто стал кусаться,
Тотчас давай — душить!

Железным ураганом проносится это невероятное, непостижимо сильное и грозное «душить». И еще полон воздух раскаленного громового голоса, еще не закрылись в ужасе раскрытые рты, как уже звучит возмутительный, сатанински-добродушный смех:

Ха-ха-ха-ха-ха-ха-ха-ха,
Ха-ха-ха-ха-ха-ха-ха-ха-ха.

То есть — «извините, братцы, я, кажется, пошутил насчет какой-то блохи. Да, я пошутил — не выпить ли нам пивка: тут хорошее пиво. Эй, кельнер!» И братцы, недоверчиво косясь, втихомолку разыскивая у незнакомца предательский хвост, давятся пивом, приятно улыбаются, один за другим выскальзывают из погребка и молча у стеночки пробираются домой. И только дома, закрыв ставни и отгородившись от мира тучным телом фрау Маргариты, таинственно, с опаской шепчут ей:

— А знаешь, душечка, сегодня я, кажется, видел черта.

В. ДОРОШЕВИЧ

ШАЛЯПИН В SCALA

— Да чего вы так волнуетесь?
— Выписывать русского певца в Италию! Да ведь это все равно что к вам стали бы ввозить пшеницу!
Из разговоров

Я застал Милан, — конечно, артистический Милан, — в страшном волнении.

В знаменитой «галерее», на этом рынке оперных артистов, в редакциях театральных газет, которых здесь до пятнадцати, в театральных агентствах, которых тут до двадцати, только и слышно было:

— Scialapino!

Мефистофели, Риголетто, Раули волновались, кричали, невероятно жестикулировали.

— Это безобразие!

— Это черт знает что!

— Это неслыханный скандал!

Сцены разыгрывались презабавные.

— Десять спектаклей гарантированных! — вопил один бас, словно ограбленный. — По тысяче пятьсот франков за спектакль!

— О Madonna santissima! О Madonna santissima! — стонал, схватившись за голову, слушая его, тенор.

— Пятнадцать тысяч франков за какие-нибудь десять дней! Пятнадцать тысяч франков!

— О Dio mio! Mio Dio!

— Франков пятнадцать тысяч, франков! А не лир *, — гремел бас.

— О mamma mia! Mamma mia! — корчился тенор.

— Да чего вы столько волнуетесь? — спрашивал я знакомых артистов. — Ведь это не первый русский, который поет в Scala!

— Да, но то другое дело! То были русские певцы, делавшие итальянскую карьеру. У нас есть много испанцев, греков, поляков, русских, евреев. Они учатся в Италии, поют в Италии, наконец, добиваются и выступают в Scala. Это понятно! Но выписывать артиста на гастроли из Москвы! Это первый случай! Это неслыханно!

— Десять лет не ставили «Мефистофеля». Десять лет, — горчайше жаловался один бас, — потому что не было настоящего исполнителя. И вдруг Мефистофеля выписывают из Москвы. Да что у нас своих Мефистофелей нет? Вся галерея полна Мефистофелями. И вдруг выписывать откуда-то из Москвы. Срам для всех Мефистофелей, срам для всей Италии.

— Были русские, совершенно незнакомые Италии, которые сразу попадали в Scala. Но то другое дело! Они платили, и платили бешеные деньги, чтоб спеть! Они платили, а тут ему платят! Слыханное ли дело?

* Разница между франком и лирой в то время была $2^1/_2$ копейки.

— Мы годами добиваемся этой чести! Годами! — чуть не плакали кругом.

— Пятнадцать тысяч франков. И не лир, а франков!

И, наконец, один из наиболее интеллигентных певцов пояснил мне фразой, которую я поставил эпиграфом:

— Да ведь это все равно, что к вам стали бы ввозить пшеницу!

Было довольно противно. В артистах говорили ремесленники.

— Он будет освистан! — кричали итальянцы, чуть не грозя кулаками. — Он будет освистан!

— Да! Как же! — демонически хохотали другие. — Пятнадцать тысяч франков! Есть из чего заплатить клаке. Насажает клакеров.

— Все равно он будет освистан!

— Надо освистать и дирекцию!

— И Бойто! Зачем позволил это!

Начало не предвещало ничего хорошего.

И как раз в это время разыгрался скандал, «беспримерный в театральных летописях Италии».

К супруге г-на Шаляпина — в его отсутствие — явился г-н Мартинетти.

«Сам» Мартинетти, подписывающийся в письмах к артистам: «Martinetti e C°».

«Шеф» миланской клаки, без услуг которого не обходится *ни один* артист.

Эту шайку артисты называют «ladri in guanti gialli» — «негодяи в желтых перчатках», ненавидят и платят. «Мартинетти и К°» — гроза всего артистического мира.

Джентльмен в желтых перчатках явился и продиктовал свои условия:

— Ваш супруг уплатит нашей компании столько-то сот франков от спектакля и тогда может иметь успех. В противном случае...

Узнавши об этом, взбешенный артист ураганом налетел на дирекцию:

— Ну вас к черту! Если у вас такие порядки, — я петь отказываюсь. Понравлюсь я публике или не понравлюсь — другое дело. Но покупать себе аплодисменты! Я никогда аплодисментов не покупал и никогда покупать не буду!

«Отказал Мартинетти!» Это моментально облетело весь артистический мир и настолько поразило всех, что об этом появилась даже статья в политической газете «Corriere della sera».

Статья, в которой рассказывалось о «благородном ответе русского артиста», произвела сенсацию.

— Да он с ума сошел! — вопили одни. — Что они теперь с ним сделают! Что они с ним сделают!

— Да этого никогда не бывало! С тех пор, как Милан стоит!

— И так гласно! Публично! Черт знает, что с ним теперь будет!

— Мартинетти не простит!

— Нет, это прямо сумасшедший!

Другие зато горячо хвалили:

— Молодчина!

— Вот это ответ, достойный истинного артиста!

— Довольно, на самом деле, пресмыкаться пред этими «негодяями в желтых перчатках»!

И среди тех, кто еще вчера никак не мог простить «пятнадцать тысяч франков, а не лир», уже многие говорили о г-не Шаляпине с восторгом.

В ремесленниках проснулись артисты.

На самом деле, надо знать, что такое эти «ladri in guanti gialli», и до какой степени зависят от них в Италии артисты, как позорно, как оскорбительно это иго.

Человек несет публике плоды своего таланта, искусства, вдохновения, труда и не смеет сделать этого, не заплативши «негодяю в желтых перчатках». Иначе он будет опозорен, ошельмован, освистан. Его вечно шантажируют, и он вечно должен из своего заработка платить негодяям, жать им руку, даже еще благодарить их.

Понятно, какой восторг вызвал этот *первый* отпор, который дал русский артист «негодяям» и шантажистам, державшим в трепете весь артистический мир.

— Молодчина!

— Настоящий артист!

Тем не менее те, кто его особенно громко хвалил, отводили меня в сторону и конфиденциально говорили:

— Вы знакомы с Шаляпиным. Ну, так посоветуйте ему... Конечно, это очень благородно, что он делает. Но это... все-таки это сумасшествие. Знаете, что страна — то свои обычаи. Вон Мадрид, например. Там в начале сезона прямо является представитель печати и представитель клаки. «Вы получаете семь тысяч франков в месяц? Да? Ну, так тысячу из них вы будете ежемесячно платить прессе, а пятьсот! — клаке». И платят. Во всякой стране свои обычаи. Нарушать их безнаказанно нельзя. Пусть помирится и сойдется с Мартинетти! Мы, бедные артисты, от всех зависим.

— Но публика! Публика!

— А! Что вы хотите от публики? Публика первых представлений! Публика холодная! К тому же она уже разозлена. Вы знаете, какие цены на места! В семь раз выше обыкновенных! Весь партер по тридцать пять франков. Это в кассе, а у барышников?! Что-то необыкновенное. Публика зла. Ну, и к тому же, вы понимаете... национальное чувство задето... Все итальянцы ездили в Россию, а тут вдруг русский, — и по неслыханной цене.

И это каждый день.

— Да скажите же вы Шаляпину, чтобы сошелся с Мартинетти. Такой-то из участвующих в спектакле дал сорок билетов клаке, такой-то — сорок пять.

— Отказываетесь посоветовать? Значит, вы желаете ему гибели.

— Что теперь с ним будет! Что это будет за скандал! Что за скандал!

Словом, как пишут в официальных газетах, «виды на урожай» были «ниже среднего». Вряд ли когда-нибудь артисту приходилось выступать при более неблагоприятных предзнаменованиях.

А репетиции шли.

Их было тридцать. В течение пятнадцати дней — утром и вечером. Только подумайте!

Артистический мир жадно прислушивался ко всему, что доходило из-за кулис.

— Ну, что?

Маэстро, г-н Тосканини, знаменитый дирижер, первый дирижер Италии, действительно гениальный за дирижерским пультом, встретил русского гастролера волком.

Когда г-н Шаляпин запел, как всегда поют на репетиции, вполголоса, маэстро остановил оркестр.

— И это все?

— Что «все»?

— Все, что вы имеете? Весь ваш голос?

— Нет, полным голосом я буду петь на спектакле.

— Извините, я не был в Москве и не имел удовольствия вас слышать! — очень язвительно заметил маэстро. — Потрудитесь нам показать ваш голос.

После первого же акта он подошел к г-ну Шаляпину, дружески жал ему руку и осыпал его похвалами.

На одной из репетиций сам автор, Арриго Бойто, подошел к г-ну Шаляпину и сказал:

— Я никогда не думал, что так можно исполнять моего Мефистофеля!

Артисты на вопрос, как поет Шаляпин, отвечали:

— Очень хорошо. Превосходно!

И как будто немножко давились этими словами.

Секретарь театра говорил мне:

— О, это великий артист!

Таращил при этом глаза и показывал рукой выше головы, что по-итальянски выходит совсем уж очень хорошо.

— Ну, а что говорят хористы? Хористы — что?

Этим интересовались больше всего.

Хористы — вот самая опасная инстанция. Вот — сенат.

Нет судей более строгих. Ведь каждый из этих людей, томящихся на втором плане, мечтал разгуливать около рампы. Под этими потертыми пальто похоронены непризнанные Мефистофели, Валентины и Фаусты.

Они злы и придирчивы, как неудачники.

Но и хористы иначе не называли г-на Шаляпина:

— Великий артист!

И по «галерее» шел недружелюбный шум:

— Говорят, что действительно-таки великий артист!

И вот, наконец, proba generale с декорациями, в костюмах и гриме.

Всеми правдами и неправдами, через друзей, я прошел в эту «святая святых», на генеральную репетицию Scala.

В первых рядах сидел Арриго Бойто, внимательный, сосредоточенный, задумчивый.

Эта опера надломила его жизнь.

Двадцать лет тому назад, при первом представлении, «Мефистофель» был освистан, провал был жесточайший, неслыханный.

Потом опера шла много раз, но рана, нанесенная молодому сердцу, не заживала.

Бойто написал эту оперу, когда был молодым человеком с густой черной шевелюрой, с лихо закрученными усами, со смелым, вызывающим взглядом.

Теперь в кресле, немного сгорбившись, сидел человек с редкими седыми волосами, седыми усами и грустным взглядом.

Через двадцать лет, почти стариком, он апеллировал почти к другому поколению на несправедливый приговор, отравивший ему жизнь. С иностранцем — в качестве адвоката.

Когда кончился пролог, действительно удивительно исполненный, Бойто поднял голову и сказал, ни к кому не обращаясь. Громко высказал мысль, которая томила его двадцать лет:

— Мне кажется, это произведение вовсе не таково, чтобы ему свистать. Мне кажется, что это даже недурно.

И Бойто пошел пожать руку Шаляпину.

— Таким Мефистофелем вы произведете сенсацию.

На спектакле Бойто не был.

В вечер спектакля он разделся и в восемь часов улегся в кровать, словно приготовившись к тяжелой операции.

Каждый антракт к нему бегали с известиями из театра:

— Пролог повторен.

— «Fischio» покрыто аплодисментами.

— Карузо (тенор) имеет большой успех.

— Шаляпин имеет грандиозный успех.

— Квартет в саду повторен.

— Публика вызывает вас, маэстро.

Но Бойто качал головой, охал и лежал в постели, ожидая конца мучительной операции.

— Маэстро, да вставайте же! Идем в театр! Вас вызывают!

Он молча качал головой.

С тех пор, как освистали его «Мефистофеля», он не ходит в театр.

Он не желает видеть публики...

Он на нее сердит и не хочет, не может ее простить.

Старик сердится за юношу, которому отравили молодость.

А спектакль был великолепен.

Самый большой театр мира набит сверху донизу. Толпы стоят в проходах.

Я никогда не думал, что Милан такой богатый город. Целые россыпи бриллиантов горят в шести ярусах лож, — великолепных лож, из которых каждая отделана «владельцем» по своему вкусу. Великолепные туалеты.

Все, что есть в Милане знатного, богатого, знаменитого, налицо.

Страшно нервный маэстро Тосканини, бледный, взволнованный, занимает свое место среди колоссального оркестра.

Аккорд — и в ответ, из-за опущенного занавеса, откуда-то издали доносится тихое пение труб, благоговейное, как звуки органа в католическом соборе.

Словно эхо молитв, доносящихся с земли, откликается в небе.

Занавес поднялся.

Пропели трубы славу творцу, прогремело «аллилуйя» небесных хоров, дисканты наперебой прославили всемогущего, — оркестр дрогнул от странных аккордов,

словно какие-то уродливые скачки по облакам, раздались мрачные ноты фаготов, — и на ясном темно-голубом небе, среди звезд, медленно выплыла мрачная, странная фигура.

Только в кошмаре видишь такие зловещие фигуры.

Огромная черная запятая на голубом небе.

Что-то уродливое, с резкими очертаниями, шевелящееся.

Strano figlio del Caos. «Блажное детище Хаоса».

Откровенно говоря, у меня замерло сердце в эту минуту.

Могуче, дерзко, красиво разнесся по залу великолепный голос:

— Ave, Signor!

Уже эти первые ноты покорили публику. Музыкальный народ сразу увидел, с кем имеет дело. По залу пронесся ропот одобрения.

Публика с изумлением слушала русского певца, безукоризненно по-итальянски исполнявшего вещь, в которой фразировка — все. Ни одно слово, полное иронии и сарказма, не пропадало.

Кидая в небо, туда наверх, свои облеченные в почтительную форму насмешки, Мефистофель распахнул черное покрывало, в которое закутан с головы до ног, и показались великолепно гримированные голые руки и наполовину обнаженная грудь — костлявые, мускулистые, могучие.

Решительно, из Шаляпина вышел бы замечательный художник, если б он не был удивительным артистом.

Он не только поет, играет, — он рисует, он лепит на сцене.

Эта зловещая голая фигура, завернутая в черное покрывало, гипнотизирует и давит зрителя.

— Ха-ха-ха! Сейчас видно, что русский! Голый! Из бани? — шептали между собой Мефистофели, сидевшие в партере.

Но это было шипение раздавленных.

Народ-художник сразу увлекся.

Бойто был прав. *Такого* Мефистофеля не видела Италия. Он действительно произвел *сенсацию*.

Мастерское пение пролога кончилось. Заворковали дисканты.

— Мне неприятны эти ангелочки! Они жужжат, словно пчелы в улье! — С каким отвращением были спеты эти слова.

Мефистофель весь съежился, с головой завернулся в свою хламиду, словно на самом деле закусанный пчелиным роем, и нырнул в облака, как крыса в нору, спасаясь от преследования.

Театр действительно «дрогнул от рукоплесканий». Так аплодируют только в Италии. Горячо, восторженно, все сверху донизу.

В аплодисментах утонуло пение хоров, могучие аккорды оркестра. Публика ничего не хотела знать.

— Bravo, Scialapino!

Пришлось — нечто небывалое — прервать пролог. Мефистофель из облаков вышел на авансцену раскланиваться и долго стоял, вероятно, взволнованный, потрясенный. Публика его не отпускала.

Публика бесновалась. Что наши тощие и жалкие вопли шаляпинисток перед этой бурей, перед этим ураганом восторженной, пришедшей в экстаз итальянской

толпы! Унылый свет призрачного солнца сквозь кислый туман по сравнению с горячим, жгучим полуденным солнцем.

Я оглянулся. В ложах все повскакало с мест. Кричало, вопило, махало платками. Партер ревел.

Можно было ждать успеха. Но такого восторга, такой овации...

А что делалось по окончании пролога, когда Тосканини, бледный как смерть, весь обливаясь потом, закончил его таким могучим, невероятным фортиссимо, что, казалось, рушится театр!

Буря аплодисментов разразилась с новой силой.

— Bravo, bravo, Scialapino!

Все, кажется, русские певцы, учащиеся в Милане, были на спектакле. Многие перезаложили пальто, чтобы только попасть в театр.

Все подходили друг к другу, сияющие, радостные, ликующие, почти поздравляли друг друга.

— А? Что? Каковы успехи?

— Молодчина Шаляпин!

Все сходились в одном:

— Что-то невиданное даже в Италии!

А публика — не нашей чета. Слушая, как кругом разбирают каждую ноту, с каким умением, знанием, кажется, что весь театр наполнен сверху донизу одними музыкальными критиками.

Простой офицер берсальеров разбирает ноту за нотой, словно генерал Кюи!

Те, кто вчера уповали еще на «патриотизм» итальянской публики, имеют вид уничтоженный и положительно нуждаются в утешении.

— Конечно, отлично! Конечно, отлично! — чуть не плачет один мой знакомый бас. — Но он, вероятно, пел эту партию тысячи раз. Всякий жест, всякая нота выучены!

— Представьте, Шаляпин никогда не пел бойтовского Мефистофеля. Это в первый раз.

— Вы ошибаетесь! Вы ошибаетесь!

— Да уверяю вас, не пел никогда. Спросите у него самого!

— Он говорит неправду! Это неправда! Это неправда!

И бедняга убежал, махая руками, крича:

— Неправда! Никогда не поверю!

А между тем Шаляпин действительно в первый раз в жизни исполнял бойтовского Мефистофеля. В первый раз и на чужом языке.

Он создавал Мефистофеля. Создавал в порыве вдохновенья: на спектакле не было ничего похожего даже на то, что было на репетиции.

Артист творил на сцене.

Во второй картине, на народном гулянье, Мефистофель ничего не поет. В сером костюме монаха * он только преследует Фауста.

И снова, — без слова, без звука, — стильная фигура.

Словно оторвавшийся клочок тумана ползет по сцене, ползет странно, какимито зигзагами. Что-то отвратительное, страшное, зловещее есть в этой фигуре.

* Соответственно одной старой легенде. Это вовсе не «вольность» Бойто.

Становится жутко, когда он подходит к Фаусту.

И вот, наконец, кабинет Фауста.

— Incubus! Incubus! Incubus!

Серая хламида падает, и из занавески, из которой высовывалась только отвратительная, словно мертвая, голова дьявола, появляется Мефистофель в черном костюме, с буфами цвета запекшейся крови.

Как он тут произносит каждое слово:

— Частица силы той, которая, стремясь ко злу, творит одно добро.

Какой злобой и сожалением звучат последние слова!

После Эрнста Поссарта в трагедии я никогда не видал такого Мефистофеля!

Знаменитое «Fischio».

Весь шаляпинский Мефистофель в «Фаусте» Гуно — нуль, ничто в сравнении с одной этой песнью.

— Да, это настоящий дьявол! — говорила вся публика в антракте.

— Каждый жест, каждая ухватка! Удивительная мимика. Бездна чего-то истинно дьявольского в каждой интонации.

«Fischio» снова вызвало гром аплодисментов.

Теперь уже нечего было заботиться об успехе.

Такой Мефистофель увлек публику.

Говорили не только о певце, но и об удивительном актере.

Фойе имело в антрактах прекурьезный вид.

Горячо обсуждая, как была произнесена та, другая фраза, увлекающиеся итальянцы отчаянно гримасничали, повторяли его позы, его жесты.

Все фойе было полно фрачниками в позах Мефистофеля, фрачниками с жестами Мефистофеля, фрачниками с мефистофельскими гримасами! Зрелище, едва ли не самое курьезное в мире.

Сцена с Мартой знакома по исполнению в «Фаусте». Следует помянуть только об удивительно эффектном и стильном красном костюме по рисунку Поленова.

Мефистофелю приходится заниматься совсем несвойственным делом: крутить голову старой бабе! Он неуклюж в этой новой роли. Он — самый отчаянный, развязный, но неуклюжий хлыщ.

Каждая его поза, картинная и характерная, вызывает смех и ропот одобренья в театре.

Блестящи переходы от ухаживания за Мартой к наблюдениям за Фаустом и Маргаритой.

Лицо, только что дышавшее пошлостью, становится вдруг мрачным, злобным, выжидающим.

Как коршун крови, он ждет, не скажет ли Фауст заветное:

— Мгновенье, остановись! Ты так прекрасно!

Это собака, караулящая дичь. Он весь внимание. Весь злобное ожидание:

— Да когда же? Когда?

Квартет в саду был повторен.

Ночь на Брокене, — здесь Мефистофель развертывается вовсю. Он царь здесь, он владыка!

— Ecco, il mondo! — восклицает он, держа в руках глобус.

И эта песнь у Шаляпина выходит изумительно. Сколько сарказма, сколько презрения передает он пением!

Он оживляет весь этот акт, несколько длинный, полный нескончаемых танцев и шествий теней.

Когда он замешался в толпу танцующих, простирая руки над пляшущими ведьмами, словно дирижируя ими, словно благословляя их на оргию, — он был великолепен.

Занавес падает вовремя, черт возьми!

На какую оргию благословляет с отвратительной улыбкой, расползшейся по всему лицу, опьяневший от сладострастия дьявол!

— Какая мимика! Какая мимика! — раздавалось в антракте наряду с восклицаниями:

— Какой голос! Какой голос...

Классическая ночь. Мефистофелю не по себе под небом Эллады. Этому немцу скверно в Греции.

— То ли дело Брокен, — тоскует он, — то ли дело север, где я дышу смолистым воздухом елей и сосен. Вдыхаю испарения болот.

И по каждому движению, неловкому и нескладному, вы видите, что «блажному детищу Хаоса» не по себе.

Среди правильной и строгой красоты линий, среди кудрявых рощ и спокойных вод, утонувших в мягком лунном свете, — он является резким диссонансом, мрачным и желчным протестом.

Он — лишний, он чужой здесь. Все так чуждо ему, что он не знает, куда девать свои руки и ноги. Это не то, что Брокен, где он был дома.

И артист дает изумительный контраст Мефистофеля на Брокене и Мефистофеля в Элладе.

Последний акт начинается длинной паузой. В то время, как г-н Карузо, словно гипсовый котенок, для чего-то качает головой, сидя над книгой, все внимание зрителей поглощено фигурой Мефистофеля, стоящего за креслом.

Он снова давит, гнетет своим мрачным величием, своей саркастической улыбкой.

— Ну, гордый мыслитель! Смерть приближается. Жизнь уже прожита. А ты так и не сказал до сих пор: «Мгновенье, остановись! Ты так прекрасно!»

Чтобы создать чудную иллюстрацию к пушкинской «сцене из Фауста», чтоб создать идеального Мефистофеля, спрашивающего:

А был ли счастлив?
Отвечай!... —

стоит только срисовать Шаляпина в этот момент.

А полный отчаяния вопль: «Фауст, Фауст!» — когда раздаются голоса поющих ангелов.

Сколько ужаса в этом крике, от которого вздрогнул весь театр!

И, когда Мефистофель проваливается, весь партер поднялся:

— Смотрите! Смотрите!

Этот удивительный артист, имеющий такой огромный успех, — в то же время единственный артист, который умеет проваливаться на сцене.

Вы помните, как он проваливается в «Фаусте». Перед вами какой-то черный вихрь, который закрутился и сгинул.

В «Мефистофеле» иначе.

Этот упорный, озлобленный дух, до последней минуты споривший с небом, исчезает медленно.

Луч света, падающий с небес, уничтожает его, розы, которые сыплются на него, жгут. Он в корчах медленно опускается в землю, словно земля засасывает его против воли.

И зал снова разражается аплодисментами после этой великолепной картины.

— Из простого «провала» сделать такую картину! Великий артист!

И кругом, среди расходящейся публики, только и слышишь:

— Великий артист! Великий артист!

Победа русского артиста над итальянской публикой действительно — победа полная, блестящая, небывалая:

— Ну, что же Мартинетти с его «ladri in guanti gialli»? — спрашиваю я при выходе у одного знакомого певца.

Тот только свистнул в ответ.

— Вы видели, какой прием! Мартинетти и К° не дураки. Они знают публику. Попробовал бы кто-нибудь! Ему переломали бы ребра! В такие минуты итальянской публике нельзя противоречить!

И бедным Мартинетти и К° пришлось смолчать.

— Да разве кто знал, что это такой артист! Разве кто мог представить, чтобы у вас там, в России, мог быть такой артист.

А. МАЗИНИ

ПИСЬМО В ГАЗЕТУ «НОВОЕ ВРЕМЯ»

Пишу вам под свежим впечатлением спектакля с участием вашего Шаляпина. Он выступил в опере «Мефистофель». Публика театра Scala особенно взыскательна к молодым и неизвестным ей певцам. Но этот вечер был настоящим триумфом для русского артиста, вызвавшего громадный энтузиазм слушателей и бурные овации. Глубокое впечатление, произведенное Шаляпиным, вполне понятно. Это и прекрасный певец и превосходный актер, а вдобавок у него прямо дантовское произношение. Удивительное явление в артисте, для которого итальянский язык не родной. Слушая его, я испытываю двойное наслаждение оттого, что этот певец — русский певец, из той России, с которой я сроднился и которую люблю [1].

В. ДОРОШЕВИЧ

ШАЛЯПИН

1. МЕФИСТОФЕЛЬ

Последнее представление «Фауста», в бенефис Донского, представляло для тех, кто любит глубоко и серьезно талант Ф. И. Шаляпина, особый интерес.

С этим Мефистофелем Шаляпин едет великим постом в Милан.

Хотелось еще раз проверить:

— Что везет артист?

Представлялся театр «Скала». Первое представление. Итальянская публика.

— Явится ли «Фауст» достойным продолжением триумфа «Мефистофеля»? [1]

«Родина художников» сразу усыновила русского артиста.

«Шаляпино» в Италии — имя не менее популярное, чем в России «Шаляпин».

Когда в Неаполе давали торжественный спектакль в честь английского короля и хотели блеснуть оперой, — дирекция театра Сан-Карло пригласила Шаляпина спеть пролог из «Мефистофеля».

Довольно пошлое, но в наше время — увы! — действительное мерило успеха — «открытки» с портретом Шаляпина в Италии так же распространенны, как и у нас.

Это по части наружного успеха.

По части внутреннего — гастроли Шаляпина оставили глубокий след в итальянском искусстве.

На артистическом языке в Италии появилось новое определение.

— Что это за артист?

— А! Это вроде Шаляпина.

То есть:

— Человек, который не только «поет ноты», но стремится и пением и игрой дать полный художественный образ.

Дирекция «Скала» после триумфов Шаляпина в малопопулярном «Мефистофеле» Бойто захотела показать его в той же роли в популярной опере Гуно.

И Шаляпин едет гастролировать в Милан при условиях совершенно исключительных.

«Скала» — оригинальный театр с оригинальными традициями.

По правилам театра, после каждого сезона все декорации обязательно уничтожаются. И на каждый новый сезон все декорации пишутся новые.

Даже для одной и той же оперы.

В прошлом году шел «Фауст», в этом году идет «Фауст».

Но все прошлогодние декорации должны быть уничтожены и написаны новые.

Это делается для поощрения художников-декораторов.

Но «Скала» — театр рутинный, с прочно, раз и навсегда установившимися традициями.

По традиции новые декорации должны быть написаны точка в точку так, как старые.

Поощряются художники, но не поощряется искусство.

Искусство идет вперед, но оно проходит мимо театра, где все застыло, закаменело, остановилось.

Маргарита там продолжает жить в том же самом английском коттедже, в котором жила двадцать лет тому назад, а Мефистофель появляется из того же самого трапа, из которого появлялся на первом представлении.

Постоянный ход в ад!

Во главе «Скала», однако, стоят, в отличие от некоторых других театров, люди, понимающие искусство.

Им не могло не броситься в глаза, что шаблонная, рутинная, мертвая обстановка и такой оригинальный, своеобразный, живой артист, как Шаляпин, — являются диссонансом.

Шаляпин не только превосходный певец и удивительный актер, — в нем сидит еще живописец и скульптор.

Он лепит из своего тела. Обдумывая роль, он рисует себя на фоне декораций.

Он не представляет себя иначе, как в полной гармонии со всею обстановкой, с игрой других действующих лиц.

И дирекция «Скала» решила показать Шаляпина в такой обстановке, какая ему нужна.

Пусть вся обстановка гармонирует с его замыслом.

Декорации для «Фауста» будут написаны по рисункам Коровина, которые вышлет Шаляпин.

Костюмы сделаны по тем рисункам, которые пришлет Шаляпин.

Шаляпин не только поет Мефистофеля. Он ставит «Фауста».

И на этот раз сможет осуществить мечту своей артистической жизни.

Дать тот образ Мефистофеля, который стоит у него перед глазами.

Шаляпин — это Фауст.

За ним неотступно следует по пятам Мефистофель. Мефистофель не оставляет его ни на минуту. Мефистофель — это не только его любимая роль. Это почти его мучение. Его кошмар.

В первый раз Мефистофель явился к нему когда-то давным-давно, в самом начале карьеры.

К Фаусту он явился в костюме странствующего схоластика.

К Шаляпину — в костюме артиста странствующей труппы.

Забавно смотреть теперь на тогдашний портрет Шаляпина в роли Мефистофеля.

Традиционная «козлиная бородка». Усы — штопором. Франт. Если к этому прибавить еще широкое, в складках и морщинах, трико, — получается совсем прелесть.

Обычный Мефистофель, грызущий сталь в сцене с крестами, — обычной странствующей оперной труппы.

Но рос и становился глубже артист, рос и глубже становился его Мефистофель.

Каждый спектакль он вносит что-нибудь новое, продуманное и прочувствованное в эту роль.

Каждый спектакль к Мефистофелю прибавляется новый штрих.

Мефистофель растет, как растет Шаляпин.

И вся артистическая карьера Шаляпина — это работа над Мефистофелем.

Сколько работает Шаляпин?

Публика любит думать, что ее любимцы не работают совсем.

— Вышел и поет.

Как бог на душу положит. И выходит хорошо.

— Потому — талант!

Шаляпин работает только столько часов, сколько он не спит.

За обедом, ужином, в дружеской беседе он охотнее всего говорит, спорит о своих ролях. И из ролей охотнее всего о своем кошмаре — Мефистофеле.

Только Демон, главным образом за последний год, немного сжалился над ним и отвлек его от своего коллеги.

Как часто друзья просиживали с Шаляпиным ночи напролет где-нибудь в ресторане, не замечая, как летит время.

Публика заглядывала.

— Шаляпин кутит!

Назавтра рассказывали:

— Кутил ночь напролет!

И ночь, действительно, проходила напролет.

«Светлела даль, перед зарею новой ночная мгла с неба сходила и день плелся своей чредой».

А забытая, давно уж переставшая шипеть бутылка выдыхалась и теплела.

Ночь проходила в разговорах, спорах не о ролях, о художественных образах.

Часы за часами улетали в рассказах Шаляпина, как он представляет себе Мефистофеля, как надо спеть ту, эту фразу, каким жестом, где, что подчеркнуть.

Я не знаю артиста, который бы работал больше, чем этот баловень природы и судьбы.

У него нет свободного времени. Потому что все свое «свободное время» он занят самой важной работой: думает о своих художественных творениях.

И среди них первый — Мефистофель.

Так, как сейчас его играет и поет Шаляпин, — для него, взыскательного артиста, — почти законченный образ.

В Милане, где ему предоставлена полная возможность показать своего «мучителя» в той обстановке, в которой Мефистофель стоит перед его глазами, Шаляпин наконец сыграет, споет, нарисует, вылепит того Мефистофеля, каким тот рисуется ему.

Каким выносил его в своем уме, в своей творческой фантазии, в своей душе художника.

И, глядя на Шаляпина, думалось, что эти его гастроли в Милане впишут новую, блестящую, победную страницу в летопись русского искусства.

2. ДЕМОН[2]

Безлунная ночь. Сумрачный предрассветный час. Сквозь легкую дымку тумана светятся снежные вершины горного хребта. Светятся тускло, уныло, как светится снег сам от себя в безлунные ночи.

На темной скале мерещится огромная фигура. Одна рука протянута по скале. Другая жестом, полным муки, закинута за голову.

Словно прикованный Прометей.

Фигура неподвижна.

С неба, с земли доносятся, перекликаются голоса, то испуганные, то радостные.

И в позе, полной отчаяния, тоски и муки, внимает им черный призрак, прикованный к скале.

Но вот по нему мелькнул луч света.

Синеватого, холодного, жуткого. Таким зловещим кажется лунный свет ночью на кладбище.

Словно луч лунного света, украденный с кладбища.

Измученное, исхудалое лицо. С прекрасными чертами. С гордым профилем. Глубоко ввалившиеся и горящие глаза. Как змеи, вьются брови. Черные как смоль волосы беспорядочными кудрями падают на плечи.

От рук, голых, мускулистых, железных, веет мощью и силой.

Его истрепали ураганы там, на вершинах диких скал.

Черный флёр его одежды лохмотьями висит на нем. И из-под этих обрывков одежды падшего ангела на лунном свете тускло светится при лунном блеске золотой панцирь прежнего архангела.

От всей фигуры веет могуществом, и на лице написано мученье. Раздается могучий голос.

И провозглашает проклятие миру.

Проклятый мир!

Вы помните скучающего Демона, каким видели его десятки раз, лежащего на скале, усталого, унылого и разочарованного.

Вы входили в его положение:

— Бедный Онегин!

Так молод и так уже разочарован!

И вдруг вы слышите не скуку, а трагическую тоску. Не разочарование, а отчаяние.

Шаляпин искал этих звуков тоски и отчаяния, от которых веяло бы ужасом, — еще в «Манфреде» [3]. И нашел их теперь в «Демоне».

И от каждой позы, и от каждого жеста веет мощью, презрением и страшной мукой.

Звуки, пластика, взгляд — все слилось в одну симфонию отчаяния, ненависти и страданий.

Эта протянутая могучая рука с искривленными пальцами. Словно Демон хочет поднять весь мир и посмотреть на него еще раз с мучительным вопросом:

— Чем он хорош?

И видит его, и бескровные губы сложились в гримасу презрения и злобы.

Вы в первый раз слышали и видели в «Демоне» пролог.

Оказалось — через двадцать лет, — что это сцена, полная силы, красоты, выразительности.

И что в звуках пролога рисуется действительно титанический образ.

В споре с ангелом, в могучих и страстных захватывающих звуках, вы в первый раз услыхали сатанинскую, настоящую сатанинскую, гордость. Купленную ценою страданий. Это слышится в голосе.

Мираж растаял. Залитая розовыми лучами заходящего солнца картина Грузии.

Вдали широкое каменистое ложе, по которому, словно небрежно брошенная лента, бесчисленными изгибами вьется Арагва.

Угловая башня. Полустертые ступени лестницы, вырубленной в скале.

И когда Тамара смеется своими звонкими, резвыми трелями, — словно сливаясь со скалой, освещенный своим мертвенным светом, огромными горящими глазами на бледном, измученном лице смотрит на нее Демон.

И в этом безмолвном взгляде была такая музыка, читалась такая поэма, что театр замер. Лермонтовский, настоящий лермонтовский, Демон впервые вставал на сцене во всей красоте и во всем ужасе своих мучений.

Но приближался страшный момент.

Артист пел больной. Он кашлял.

Приближалось:

И будешь ты царицей мира...

Всякий знает, что в Демоне «главное»: «И будешь ты царицей мира...».

— Это надо взять-с!

Если б Шаляпин сорвался с басовой партии, — всякий сказал бы:

— Нездоров. Случайность.

Потому что всякий из газет знает, что у Шаляпина бас.

Но если бы что-нибудь случилось в «Демоне»...

Об этом страшно подумать.

Публика не любит смельчаков. Обыватель сам робок. Смелость ему кажется дерзостью и оскорблением. И когда смельчак режется, — для публики нет большего удовольствия.

Публика из газет знает, что у Шаляпина не баритон.

Ее не проведешь!

И это был поистине страшный момент.

Момент экзамена.

Публика сидела и думала:

— Это, брат, все отлично! Мимика, пластика. Ты вот мне «мира» как подашь?

Артист был болен.

И, вероятно, не у одного из тех, кто любит этого великого артиста, захолонуло сердце, когда он запел:

Возьму я, вольный сын эфира,
Тебя в надзвездные края...

И вдруг пронеслось и раскатилось по театру чарующе, и властно, и увлекательно. Могуче, красиво, свободно:

И будешь ты царицей мира...

Можно было перевести дух.

Вопрос о «Демоне» был решен.

Публика, как голодная стая, которой бросили кусок, которого она ждала, — была удовлетворена.

Те, кто понимает в музыке, говорили в антрактах уже спокойно:

— Он споет Демона!

И это говорили даже те, кто ничего не понимает. А это в театре очень важно.

Антракт был полон разговоров о Демоне, которого увидели в первый раз.

— Это врубелевский Демон! [4]

— Врубелевский!

— Врубелевский!

И при этих словах, право, сжималось сердце.

Позвольте вас спросить, что же говорили вы, когда этот безумный и безумно талантливый художник создавал свои творения?

За что же вы костили его «декадентом» и отрицали за ним даже право называться «художником»?

Я не знаю, отравляли эти отзывы тяжкие минуты борьбы с недугом несчастного художника, резали ему крылья в минуты вдохновения, — или он держался единственного мудрого для художника правила:

— Никогда не читать того, что пишут про искусство в газетах. Никогда не слушать того, что об искусстве говорит публика.

За что же критики, бездарные, невежественные, ничтожества, ругались над художником?

За что те, для кого пишутся все эти картины, оперы, поэмы, — публика, как стадо баранов за глупым козлом, шла за этими «критикашками»?

За что?

За то, что смел писать так, как он думает? А не так, как «принято», как «полагается», как каждый лавочник привык, чтобы ему писали?

Вы говорите о тяжести цензуры. Вы самые безжалостные цензоры в области творчества с вашим:

— Пиши, как принято!

И если Шаляпин дал «врубелевского Демона», — это был вечер реабилитации большого художника.

Итак, Врубель заменил на сцене Зичи. Красивого, академичного Зичи [5].

До сих пор Демона играли по Зичи. И у прозаичных баритонов, «лепивших из себя Демона Зичи», выходил больше послушник с умащенными и к празднику расчесанными волосами.

Шаляпин имел смелость показать врубелевского Демона.

И создание несчастного и талантливого художника сразу обаянием охватило толпу.

Ущелье, заваленное снеговым обвалом. Дикое и мрачное.

Решительно, Коровин недаром проехался по Дарьяльскому ущелью.

От его Кавказа веет действительно Кавказом — мрачным, суровым. И среди этих скал действительно мерещится призрак лермонтовского Демона.

Нам кажется только, что Демона, когда он показывается в скале, не надо так ярко освещать.

Пусть он будет больше призраком. Меньше выделяется от серой скалы.

Не то его видно, не то это галлюцинация.

Это будет больше в тоне всей картины, таинственной, суровой, жуткой.

В этой картине — с князем Синодалом — Демону петь мало.

Но и здесь прозвучало нечто оригинальное, глубокое и интересное.

— Ночная тьма бедой чревата, и враг твой тут как тут.

Сколько Демонов мы с вами переслушали, и никому из них не приходило в голову принять этого «врага» на свой счет.

Демон появлялся как «человек», докладывающий, что сейчас выйдут татары на четвереньках.

— «Враг» — это были татары.

И вдруг с глубокой, страстной ненавистью прозвучало:

— Враг!

Да ведь это Демон про себя говорит.

Он торжествует над Синодалом:

— Я, твой враг, здесь!

Какая рутинная область искусства — сцена.

Первому, кто пел эту оперу, не пришло в голову. Да так двадцать лет никому в голову не приходило!

Всякий пел, как другие.

Свойство Шаляпина — создавать художественные произведения из того, что у других проходит бесследно и незаметно.

И из безмолвного появления Демона над умирающим Синодалом Шаляпин создал картину. И какую картину!

Прямой, неотразимый, как судьба, бесстрашный — словно огромный меч воткнут в землю — стоит Демон над Синодалом.

Какой контраст между мечущимся смертным и спокойным, холодным, торжествующим бессмертным духом.

Каким властным, спокойным, величественным движением, настоящим движением ангела смерти, он поднимает руку, чтобы этим прекратить и жизнь и борьбу за нее.

От этого медленно всколыхнувшегося над Синодалом черного одеяния Демона веет, действительно, веянием смерти.

Наконец-то мы увидели на сцене настоящий замок Гудала. Не те балетные декорации с цветами величиной в юбку балерины, какими любовались много-много лет.

А настоящий кавказский замок владетельного князя.

Сторожевую башню, из-за которой светил бледный серп молодой луны. Суровые стены замка, из окон которого с любопытством глядели женщины. Огни, которыми трепетно освещен сумрак двора, где под открытым небом происходит пир.

Мрачностью и чем-то жутким веяло от темного двора. Что-то зловещее, казалось, носится уже в воздухе. И было в тоне всей картины, когда над коленопреклоненной толпой, в ужасе шепчущей молитвы, медленно-медленно выросла гигантская черная фигура.

«Не плачь, дитя, не плачь напрасно» — единственное, что слегка транспонировано Шаляпиным в Демоне.

Но красота арии от этого ничего не потеряла.

Красиво, скорбно звучала песнь Демона.

И, мне кажется, лучшее место этой арии — «Он слышит райские напевы» — прозвучало увлекательно, картинно, как никогда ни у одного из певцов.

Какая чудная мимика и пластика в «Не плачь, дитя», «На воздушном океане» и «Лишь только ночь своим покровом».

Уста, почти готовые улыбнуться. Вдохновенные глаза. И увлекательный жест художника, развертывающего чудную картину. Взглядом и лицом, движениями, звуками Демон рисовал картину за картиной.

Я спросил в антракте у одного из художников — настоящих художников — пения, считающегося лучшим Демоном:

— Откровенно, что вам нравится больше всего в исполнении Шаляпина?

Он ответил с восторгом:

— «На воздушном океане». Это превосходно.

А «На воздушном океане» — это образ Демона.

Он носится в оркестре, как воспоминание. И когда в келье Тамара тоскует и перед ней рисуется в неясных мечтах образ Демона, — оркестр поет ей:

— На воздушном океане...

В образе этой мелодии ей представляется Демон.

И спеть «На воздушном океане», значит — дать образ Демона.

А это было спето удивительно.

Звуки лились друг за другом, из звука родился новый звук, и казалось, что это один и тот же звук дрожит, тает, умирает и снова родится в очарованном воздухе.

Звуки — как «облаков неуловимых волокнистые стада».

Это был почти нечеловеческий голос. Вы не слышали перерывов для дыхания, ударений.

Это был «райский напев».

Какая-то чудная гармония «не здешней стороны».

«Самое красивое место русской поэзии» было передано действительно поэтически и полно неописанной красоты.

Могущественно, красиво прогремевшим из-за кулис повторением: «К тебе я стану прилетать» — заканчивается лирическая часть «Демона».

Подошло самое грозное. Трагедия.

Двор монастыря. Зима.

Яркая, лунная ночь. Оголенные стужей пирамидальные тополи кидают от себя длинные тени.

Декорация превосходна.

От нее веет горной ночью и ранней зимой.

Но нам кажется, что луна могла бы на момент зайти за тучу, когда между деревьев скользит тень Демона.

Эта скользящая между деревьев тень красиво задумана артистом.

Но свет луны слишком ярок. И в полумраке появление было бы таинственнее и производило бы впечатление сильнее.

Не будем говорить, как было спето «Обитель спит». За все время существования рубинштейновской оперы впервые вся эта сцена была повторена.

«Я обновление найду», — прозвучало восторженным гимном.

И сатанинской гордостью и торжеством раздалось:

«И я войду!»

Всегда, когда я слушал Демона, мне казалась странной эта сцена.

Ну, отлично. «Я обновление найду». Ну, раскаялся Демон, и кончено, кажется? Чего же еще-то останавливает его «добрый гений»?

И только когда это прозвучало сатанинской гордостью: «Я войду», — сатанинской дерзостью переступить священный порог, — стало понятно появление на страже «доброго гения».

— Кто ты?

Издали, как сквозь сон, донесся напев:

Спит христианский мир...
— Кто ты?

Простучала и замерла в ночной тиши колотушка сторожа.

— Кто ты?

Торжественно, тихо, жутко прозвучали трубы.

И тихо, нежно, робко, почти умоляюще запел чарующий голос:

Я тот, которому внимала
Ты в полуночной тишине...

Запел, закрадываясь в душу.

Я тот, кого никто не любит
И все живущее клянет...

Тамара отступила шаг назад от страшного пришельца. Она схватилась за голову. Она поняла, кто перед ней.

И Демон с ударением, твердо повторяет ей:

Да, тот, кого никто не любит
И все живущее клянет!!..

Пусть знает его таким, каков он есть.

И становится понятным, и естественным, и красивым повторение фразы, повторение которой, признаться, в исполнении наших Демонов было совершенно немотивировано и непонятно.

Вспомните, с какой слезой всегда пелось это:

— Никто не любит!

Словно Демон тоже артист, которого особенно, вдвойне, огорчает нерасположение к нему публики.

И видишь, — я у ног твоих.

Эти заломленные руки, поза Демона, готового пасть во прах, — именно во прах, таково это движение, — полны у Шаляпина необыкновенной красоты.

Но самая сильная сцена во всем «Демоне» у Шаляпина... клятва.

Та самая «клятва», которая пропадала всегда и у всех.

Спросите первого попавшегося интеллигентного человека:

— Знаете вы «Демона»?

— Ну, еще бы! «Клянусь я первым днем творенья»...

Это самое популярное место поэмы.

И когда на первом еще представлении «Демона» публика шла в театр, — она ждала больше всего «клятвы».

Потом уже стали в фаворе «Не плачь, дитя», «На воздушном океане», отчасти «Я тот, которому внимала». Но тогда ждали «клятвы».

Но клятва тогда прошла незамеченной. Клятва оказалась самым слабым местом оперы.

И все были разочарованы:

— Рубинштейн не справился с «Демоном». Помилуйте, даже из «Клянусь я первым днем творенья» ничего не сделать!

Что если бы эта клятва при первой постановке была спета так?!

Быть может, и все отношение к Рубинштейну, как к оперному композитору, было бы иным...

Какая это чудная, могучая, захватывающая вещь.

Каким трагизмом отчаяния веет от нее.

Отчаяния!

В этом вся тайна «клятвы».

Не величественно, как пробуют это сделать г-да Демоны.

Величия в этой музыке нет.

Не страстным любовником, извивающимся у ног возлюбленной. Это не Демон.

И в музыке и в Демоне отчаяния много в эту минуту.

Ведь нельзя же так легко расставаться с тем, что носил века в своей душе, с тем, из-за чего когда-то пожертвовал раем.

Это, оказывается, чудная по музыке сцена.

— А наказанье, муки ада?

— Так что ж, ты будешь там со мной!

Это «со мной» надо произнести. С такой силой, с такой страстью, с такой радостью, с таким могуществом.

Рубинштейн после этого дает долгую-долгую паузу.

Только в оркестре робко дрожат звуки.

Это должно заставить затрепетать, и ужаснуть, и посулить какое-то неведомое блаженство.

Проходит долго, пока Тамара робко, дрожащей мелодией начинает:

— Кто б ни был ты, мой друг случайный...

От Демона требуют клятвы.

— Клянусь... клянусь... — звучит торжественно два раза.

И с отчаянием он произносит свое клятвенное отречение от всего, чем жил и дышал.

Чем клясться?

«Небом, адом»... С отчаянием он призывает всё в свидетели своего отречения.

Волною шелковых кудрей...

Как Шаляпин рисует своим пением красоту Тамары.

И вот, наконец, самое страшное отречение:

Отрекся я от старой мести,
Отрекся я от гордых дум...

В этом полном трагического ужаса «отрекся» столько страданий. Какой вопль делает из этого Шаляпин. Вы слышите, как от души отдирают ее часть.

И публика слушала в изумлении:

— Неужели Рубинштейн действительно написал такую дивную вещь? Как же мы ее не слышали?

Увы! Первое представление «Демона» состоялось только в бенефис Шаляпина.

Мы в первый раз видели лермонтовского Демона, в первый раз слушали рубинштейновского «Демона», перед нами воплотился он во врубелевском внешнем образе.

Артист, который сумел воплотить в себе то, что носилось в мечтах у гениального поэта, великого композитора, талантливого художника, — можно назвать такого артиста гениальным?

3. ДОБРЫНЯ [6]

Кричать «Шаляпин! Шаляпин!» — очень легко. Гораздо интереснее подумать:

— Как играет Шаляпин и что ему дали играть?

Как я смотрю на Шаляпина в «Добрыне», — мне вспоминается огромная картина Врубеля, которую мы все видели на Нижегородской выставке.

Микула Селянинович и заезжий витязь.

Копна рыжеватых волос и всклокоченная борода. Глаза добрые-добрые, ясные, кроткие и наивные. Как у Шаляпина в «Добрыне».

Смотрит деревенский мужик на заезжего лихого витязя — и в добрых, наивных глазах недоумение.

— Зачем же воевать, когда можно землю пахать?

Но Микула пошел в богатыри.

Очутившись на придворном пиру у Владимира Красного Солнышка, Микула, вероятно, был бы и мешковат и неловок.

Вот как Шаляпин в последнем действии.

Попав в такую «переделку», как в опере Гречанинова, Микула, вероятно, смотрел бы на балерин с наивным-наивным удивлением.

Как Шаляпин в третьем акте.

Он стоял бы, вероятно, так же неуклюже, когда его одевали бы в доспехи бранные, как стоит в это время в первом акте Шаляпин. Ему это чуждо. Не его убор. И впечатление бы он производил именно такое. Убор грозный, а на лице одно добродушие.

И только когда бы дело дошло до сечи, до битвы со Змеем Горынычем, когда проснулся бы в Микуле богатырский дух, — он стал бы и ловок, и красив, и статен, и грозен. Как Шаляпин во втором действии.

А все время от него веяло бы деревней, могучей, но наивной, мешковатой. Веяло бы добродушной деревенщиной. Как веет все время от Шаляпина в опере г-на Гречанинова.

Это прекрасный образ.

Но это Микула — не Добрыня.

Когда читаешь былины, — из них встает другой Добрыня.

Илья — сила земли. И, может быть, очень хорошо, что Илью в Большом театре загримировали Толстым, — великой силой земли, — именно земли, — русской.

Добрыня — служилый человек. Белая кость. Воевода скорей, чем простой витязь. Человек служилого долга.

— Коли стали прятаться старший за младшего, младший за старшего...

Он, Добрыня, долгом счел исполнить обязанность: идти на подвиг богатырский.

— Хоть и не моя была очередь.

Слышите вы в этой фразе довод и теперешних служилых людей, не имеющих в себе, правда, ничего богатырского, но эту только «богатырскую повадку» сохранивших?

Добрыня ратный человек, и ему в латы одеваться дело привычное. Он делает это единым духом. В латах ему ловко. Он словно в них родился.

Такой богатырь знает себе цену.

Он на пиру у князя не был бы ни мешковат, ни неловок.

И в приключении он держался бы иначе. Не стал бы, как деревенщина, больше всех изумляться.

«Изнемогаю!» — сказал бы не с таким наивным удивлением, в котором слышится:

«Батюшки! Да что ж это со мной делается!?»

Добрыня и «изнемог бы» как-нибудь иначе. Вот Микула, тот изнемогает от изумления пред невиданными чудесами.

Добрыня в богатырских делах видал виды. Очутившись в таких странных, но приятных обстоятельствах, — он больше обратил внимание на их приятность, чем на странность, и не стал бы терять времени на удивление.

В Добрыне много простоты. Но простота эта аристократическая, воеводская, а не мужицкая.

Но...

Вот если бы г-н Шаляпин написал эту оперу, — мы могли бы ему сказать то же, что, думаем, должна бы сказать дирекция г-ну Гречанинову:

— Это очень хорошо. Но это не «Добрыня Никитич». Или возьмите оперу назад. Или назовите «Микулой Селяниновичем».

А Шаляпин является только исполнителем того, что задумано и написано другим.

Он и должен исполнить то, что написано.

Перед ним либретто. Бесцветное. Таким языком мог бы говорить любой из богатырей. Так, какой-то раз навсегда «утвержденный язык для богатырских разговоров»:

— «Уж ты гой еси» да «уж ты гой еси». «Рученьки» да «ноженьки».

Богатырская форма. Вернее, богатырский мундир.

Надо искать характеристики только в музыке.

А музыка, которую поет Добрыня, — «самая деревенская». Деревенскою песнью веет от всего, что он поет.

Ведь нельзя же играть Добрыню большим воеводою и петь в то же время по-мужицки деревенские песни. Получилась бы «наглядная несообразность», бессмыслица.

Добрыня так по-деревенски своей души бы не изливал. У Добрыни душа не деревенская.

Микула — да.

И Ф. И. Шаляпин, на основании того материала, который ему дан и от которого отступить ему невозможно, создал дивный, превосходный, художественный образ добродушного могучего Микулы Селяниновича.

И не его вина, что Добрыня в опере «Добрыня» — только в заглавии.

Ал. АМФИТЕАТРОВ

«БОРИС ГОДУНОВ» В МИЛАНЕ

Редки праздники в однообразной жизни русского изгоя. Родная земля светится вдали, подобно мерцающим туманностям Плеяд. Думаешь о ней день и ночь, других мыслей, кроме как о ней, не имеешь, смотришь-смотришь в ту сторону, на северо-восток. Но не досягают до нее ни простое зрение, ни бинокли, трубы и телескопы. И, мало-помалу, вся она расплывается в догадку, мечту, в тоскливое воспоминание и опасливое предположение. Так слагаются печальные будни изгойства, и редко-редко перебивает их родной праздник.

И вдруг — праздник праздникам! Приехала к нам в гости сама родина наша, да еще и как приехала-то! С Москвою, с XVII веком, в убранстве трех национальных гениев, с размахом народного песнетворчества, с глубокими историческими вещаниями из бездны музыкальных откровений — столь проникновенных, что они подобны вдохновенным пророчествам.

Сказать, что «Борис Годунов» имел в Милане успех огромный, колоссальный, исполинский и — подбирайте еще какие вам угодно громоздкие эпитеты! — будет мало и не выразит сути дела. Не в громах аплодисментов и не в реве бесконечных вызовов смысл события. А в том смысл его, что театр La Scala, первый лирический театр Европы, полный избранною публикою, представителей всех типов артистического творчества, внимал музыке Мусоргского с таким же изумленным благоговением, с каким Христофор Колумб впервые смотрел на берега открытой им Америки. В том, что чрез Мусоргского вошла теперь в Европу и стала на первенствующее место русская школа и почтительно преклонились пред нею все музыкальные школы и веяния века...

Удивительные разговоры можно было слышать в антрактах генеральной репетиции и первого спектакля.

— Подумайте только, что эта опера написана в 1870 году! У них уже сорок лет назад существовала в грандиозных размерах школа, к которой наши современные веристы едва прикасаются своими миниатюрами!

— А мы-то считали новаторами Штрауса и Дебюсси!

— Очевидно, композиторы друг друга лучше знают и изучают, чем мы — композиторов!

— Мы приняли «Пелеаса и Мелизанду» за последнее слово музыкальной драмы [1]. Но ведь «Пелеас и Мелизанда» — старческая выдумка сравнительно со свежестью «Бориса Годунова»!..

— Какая сила и молодость!

— Какая естественная выразительность!

— Помните порыв ветра, которым все так восхищались в «Саломее»? [2] Оказывается, для русских это старая новость!

— Невиданная яркость красок!

— Неслыханная изобразительность!

Сидел я в креслах, ходил по фойе, слушал — и ушам не верил. Что это? Да где я? О ком говорят? Кто говорит? Вон — стоят немые статуи Беллини, Россини, Доницетти, Верди. Кругом матовая смуглость лиц, сверкающие черные глаза, певучий итальянский говор, из грациозных интервалов которого родились мелодии «Нормы», «Вильгельма Телля», «Фаворитки», «Аиды». Куда ни взгляни, — далекая чужбина, старая, тысячелетия прожившая культура, а между тем язык их о «Борисе» — наш язык, наш тон: язык и тон покойного Владимира Васильевича Стасова.

...Когда я благодарил директора La Scala Мингарди от имени немногочисленных русских, присутствовавших на этом историческом спектакле, за прекрасную постановку «Бориса Годунова», он отвечал мне буквально следующими словами:

— Я счастлив, что на мою долю выпало показать Италии великое произведение, знакомство с которым несомненно создаст эру в нашем искусстве. Какой гигант ваш Мусоргский! И какого дивного товарища имел он в Римском-Корсакове! Мы все наслаждаемся и учимся, слушая их оркестр. Это — стихия!

Действительно, на репетициях любо было не только послушать, а и поглядеть, как работал колоссальный оркестр La Scala под управлением Витале. Этот маэстро до сих пор был только известностью, а теперь превратится, конечно, в знаменитость. Сто шесть человек за пультами — и ни одного равнодушного лица: все увлечены, все — воплощенное внимание, страстное, участливое, отзывчивое на психологические глубины льющихся звуков. Шаляпин школил итальянцев очень сурово, немало-таки ругался с режиссером, и с хормейстером, и с солистами. Но в оркестр ему не пришлось сделать ни одного замечания. Все было понято самостоятельно — с таким артистическим изяществом и проникновением, что оставалось только снять шляпу да благодарить. Работали — точно на конкурсный экзамен.

Радуга инструментовки Римского-Корсакова нашла себе достойное, превосходное, а часто и вдохновенное исполнение. «Борис Годунов» был поставлен быстро. Кое-что поэтому звучало, пожалуй, грубовато. Но это качество не вовсе неуместно при исполнении стихийного Мусоргского. Чувствовалось, что еще две-три репетиции, и прекрасный оркестр этот со своим талантливым дирижером дойдут до согласия несравненного, именно «кружевного», как принято говорить об инструментовке Римского-Корсакова. Теперь же — для начала это, пожалуй,

было и лучше для успеха оперы! — выручал могучий южный темперамент дирижера и музыкантов.

— Знаешь, — сказал мне Шаляпин, возвращаясь с генеральной репетиции, — а ведь сцена-то в Кромах у них проходит лучше, чем в Петербурге... Больше подъема!

Любопытно, что в первом спектакле, однако, сцена в Кромах не имела успеха, — единственная во всей опере!.. Истратили ли хористы весь темперамент на генеральной репетиции, просто ли смутились и (бывает!) перестарались, но пели и двигались вяло, революционный экстаз бунтующей голодной толпы иссяк и выцвел. Сцена, которая два дня назад потрясала зал неслыханным подъемом, на спектакле прошла без хлопка.

Что сказать о Шаляпине?

— Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь!

Есть сценические явления незабываемые, не заслоняемые никакими новыми впечатлениями. Такими для меня были до сих пор — Сальвини в «Отелло», Эрнесто Росси — в «Лире» и «Макбете», Дузе — в «Даме с камелиями», Ермолова — в «Овечьем источнике», «Марии Стюарт», «Орлеанской деве»... Теперь к ним прибавился Федор Шаляпин в «Борисе Годунове». Что же мне описывать, как он играет Бориса? Кто видел, тот знает, что это не описуемо короткою газетною статьею. Для тех, кто не видал, все хвалебные эпитеты не скажут ровно ничего: это надо видеть и слышать. Мы — в святая святых искусства! На высшей точке артистического творчества!

— С тех пор, как скончался Эрнесто Росси, Италия не видала такого трагического таланта!..

Таков был приговор театра. Имена Росси и Сальвини дружно повторялись в партере и фойе. И я, который к памяти Эрнесто Росси отношусь не только благоговейно, но многие неоднократно находили, будто даже слишком ревниво, — должен сознаться без утайки: да! это была сила Росси, его глубина, его тонкое изящество, его безграничная теплота, простота, мощь и ширь души прекрасной.

Гений всегда — открытие. А шаляпинский «Борис Годунов» — сплошное открытие в творчестве духа и в творчестве физических средств. Ведь это же новое пение, новое искусство! Человек поет басом, как Мазини пел сладким тенором, декламирует, как Поссарт, играет, как Росси!.. И все это — так свежо и просто, точно вот такой он и родился на свет, так вот царем Борисом и вышел из чрева матери!.. Большой, могучий человек наш Федор Иванович Шаляпин. — И прав Максим Горький: великая и хорошая национальная гордость рождается в душе каждого русского, когда произносится это громкое артистическое имя.

Не бездарна ты, природа,
Не погиб еще тот край,
Что выходит из *народа*
Столько славных...

И — как естественно, слушая «Бориса», становится, что Шаляпин родился именно в России, не мог явиться и не являлся еще в странах европейской буржуазной культуры, да вряд ли и скоро явится. Спрос вызывает предложение. Где аукается Мусоргский, там должен откликнуться Шаляпин. Народ — герой

великой музыкальной драмы насквозь народного Мусоргского — должен был родить из среды своей силу, способную заговорить в Европе языком его так, чтобы и самобытность сохранить и всем понятным оказаться, — и родил! Велик и трогателен был этот вятский мужик, «слепород», варвар, перед гением которого ученически склонило чело свое самое древнее и заслуженное из артистических святилищ европейской культуры. Все говорили:

— Веяние новой силы!

— Идет новое искусство!

В воздухе носились имена Сальвини и Росси, и никто не поминал славных имен оперного прошлого... И, в самом деле, когда же и где же в опере было явление, подобное Шаляпину? Это — воплощение реформы, нет, больше: революции в искусстве музыкальной драмы, это — открыватель новых стран и раздвигатель горизонтов. [...]

Искреннее, сердечное спасибо Шаляпину за праздник, который он доставил и русскому искусству и русским людям, имевшим счастье присутствовать на прекрасном миланском торжестве «Бориса» — четырнадцатого, то есть по старому стилю аккурат Первого января!

Русское искусство начало свой новый год за границею блестяще и победоносно. Так бы и продолжать!

Уж воистину вышло: с Новым годом — с новым счастьем!

Э. СТАРК

ИЗ КНИГИ «ШАЛЯПИН»

МЕФИСТОФЕЛЬ БОЙТО

...Мгновенье,
Прекрасно ты! Продлись, постой!

Клубились облака, синело небо, гремело пение, ничто не нарушало святой гармонии небес...

Внезапно откуда-то из глубины послышались иные звуки: дерзкие, саркастические, они, нарушив гармонию райского пения, возвестили приближение кого-то, чья сущность вся враждебна божеству. И вот из темной бездны взвился на небеса могущественный дух зла и застыл, неподвижный, устремив вызывающий взор огненных глаз наверх, туда, где пребывает светлое Начало. Это «он», лукавейший из духов отрицания и беспокойный спутник человека... Это... Шаляпин?.. Не знаю, может быть... За этим перевоплощением, чудеснее которого не вправе желать искусство, не видно знакомого облика, не чувствуется артист и человек. Мысль о человеческом далека, когда созерцаешь этот кошмарный призрак, неизвестно откуда явившийся, неведомо как повисший в бездонной пропасти меж облаков. Длинный, узкий, гибкий, он кажется жутким видением; точно язык черного пламени, точно смерчеобразный столб, метнулся он от земли к небу. Что-то чудодейственное скрыто в этом появлении сатаны. Смотришь на его черный плащ, который, ниспадая с тела волнообразными складками, теряется где-то

внизу, и начинает мерещиться, будто ему и конца нет, — там, дальше, смешался он с густыми, тяжелыми тучами, из них летят на землю огненные стрелы, их грудь разрывается мощными раскатами грома... И, поднявшись над тучами, над бурей и грозой, сатана очутился в царстве тишины, в царстве мировой гармонии, вековечного строя вселенной. Зачем он здесь?.. Что нужно ему на небесах?.. Какой мрачной злобой горят его глаза на мертвенно-бледном, точно высеченном из холодного камня, лице, как дерзок и властен в этом чуждом ему царстве жест его мощной руки, которым он, чудится, и землю и небо зовет на спор, каким грозным послом явился он сюда, послом враждебной стихии! Его обнаженные грудь, спина и руки говорят о каком-то загадочном смысле, веющем от всего существа этого вечного отрицателя, духа сомнения и насмешки. Зачем он здесь?

Он пришел поспорить, побиться об заклад, благо, ставка стоит спора: душа человека, да еще такого, как Фауст. И, точно трубный звук, гремит голос Мефистофеля. О, с какою беспредельной мощью раскатываются эти бархатные звуки, напоминающие голоса стихий, голоса живой природы, рокот морского прибоя, с яростью разбивающегося о прибрежные скалы, шум водопадов, стремящихся со скалы на скалу в неприступных ущельях! И как меняется его лицо! Вот оно было гордым и спокойным. Но прозвучал ответ с неба, и оно исказилось судорогой демонического недовольства, глаза засверкали, все его существо изобразило безмолвное негодование. И вот, ему позволено:

. . . . Иди
И завладей его душою,
И если сможешь, поведи
Путем превратным за собою.

Каким торжеством звучит в ответ голос Мефистофеля! Уверенность в победе придает ему еще больше мощи. О да! Он сможет завладеть душою Фауста и повести его за собою превратным путем! В это мгновение он чувствует себя равным божеству: он — Зло, а там — Добро; посмотрим, чья возьмет. И равнодушно заявляет:

Охотно Старика встречаю я порой,
Хоть и держу язык, чтоб с Ним не препираться.

А когда величественное пение уж слишком надоедает ему, он бросает вверх язвительную фразу по поводу «этих ангелочков», полную сатанинского презрения, и исчезает куда-то вниз, в темную бездну, исчезает таинственно, как-то согнувшись, и чудится, что он опрокидывается головою вниз, чтобы, пройдя сквозь тучи, сквозь бурю и грозу, устремить свой полет на землю, где его ждет сложное, ответственное дело.

И вот Мефистофель на светлом празднике. На нем монашеская ряса, капюшон надвинут на голову, а из-под него злобно горят глаза и точно светится бледное лицо. Скользнул среди народа, безмолвно шевеля четками, прошел, исчез... Никто не догадался... Но только вечер сошел на землю, одни остались Фауст с Вагнером, монах явился снова, неслышно выплыл из глубины, весь серый и таинственный, как тот сумрак, в котором потонула окрестность; спиральными

кругами, то замедляя, то ускоряя свои неслышно скользящие шаги, он медленно подходит к Фаусту и Вагнеру, все ближе, ближе, и кажется, что их «он завлекает в магическую сеть среди кругов своих». Вот подошел почти совсем вплотную, мгновение — оборотился к ним лицом, и его каменные черты явились из-под капюшона. Какое странное лицо! И до ясности знакомое. Таких писал суровый Рибейра, это его выражение, его черты, его колорит. И тем же жутким чувством, каким веет от созданий испанского живописца, повеяло в этот короткий миг, безмолвный, но полный значения, безмолвный, но пророчествующий о том, что будет дальше, какие испытания выпадут на долю Фауста, какая сложная развернется игра, где ставкой окажется бессмертная человеческая душа. Круг сузился. Испуганные Фауст с Вагнером повернули домой. И вслед за ними, точно клуб ночного тумана, неслышно скользнул зловещий, жуткий монах.

Сгустилась тьма, издалека доносится напев танцующих крестьян... Усталый Фауст вернулся к себе домой, в свой строгий и тихий кабинет, а за ним монах, таинственный и серый, скользя неслышными шагами, как тень, как сновидение, вошел и скрылся за альковную занавеску. Скорбит душа у Фауста, в священных книгах он ищет утешения, но едва успел он взяться за них, как из-за занавески на мгновение выставилось страшное лицо, устремило взор на Фауста и... скрылось. Снова берется Фауст за книгу вечной мудрости, но... «тому» неприятно, «тот» не хочет, и под раскатывающийся вихрь оркестра появляется вдруг перед Фаустом длинный, черный, как ночь, могучий и страшный сын Хаоса. На его лице, худом и бледном, словно отразилась сама вечность. Бесконечный ряд столетий пронесся перед этим лицом, оставив на нем неизгладимый след. Желтовато-коричневый цвет и сухость кожи сближают это лицо с теми каменными изваяниями таинственных божеств, что, пережив века, доныне стоят неподвижно, молчаливо храня недоступную людям тайну.

— Кто ты? — робко спрашивает Фауст.

— Частица силы я, желавшей вечно зла, творившей лишь добро.

Мысль о том, что он, само Зло, исполненный стремления все разрушить, невольно творит добро, — искажает его лицо стихийной злобой.

Торжественно, мрачно и властно он начинает:

— Я тот дух, что отрицает все, и в этом суть моя...

Воистину, страшная суть! Надо обладать могучей душой Фауста, чтобы спокойно созерцать такое видение.

— Я — смерть и зло! — гремит голос Мефистофеля.

Звуки катятся один за другим, немолчно, точно шум водопада; широкие, плавные, мощные, они отдаются в нашей душе, как звон набатного колокола, они, удар за ударом, чеканят облик того, чья стихия — все разрушать, и, разрушая, издеваться, свища и хохоча над делом рук своих. Эта звуковая картина потрясает, не верится, чтобы ее мог создать простой человеческий голос. Тут чувствуется, что перед вами в самом деле не робкий человек, беспомощный и смертный, а некая стихийная сила, страшная, могучая, равная самому божеству. Сквозь оболочку изящного кавалера, явившегося к Фаусту

в его кабинет, сквозит все тот же черный призрак, который на небесах спорил о его душе...

И вдруг... нет, этот дьявол — удивительный актер! Ему ведь нужно приступать к делу, нечего тут терять попусту слова. И вот он весь согнулся, сразу точно утратил подлинную свою сущность, забыл, кем он только что назвал себя, и подобострастным тоном заявляет:

— Я буду твоим рабом.

И, точно молния, прорезывается сатанинская фраза, сразу напоминающая Фаусту, с кем он имеет дело.

— А там... мы роли переменим. Ты понял?

Договор заключен. Отныне он Фаусту — товарищ, раб и слуга, и в то же время — злой дух, жадно подстерегающий тот миг, когда его жертва упьется жизнью и в сладостном упоении воскликнет: «Мгновенье! Прекрасно ты, продлись, постой!»

Началась погоня за душою человека, борьба с противником сильным и стойким.

Кто победит?

Они в саду у Маргариты. Фауст, в упоении любовного восторга, ухаживает за прелестной девушкой. Мефистофель... тоже ухаживает. Не правда ли, смешно? «Он» — и вдруг... ухаживает! Но зато же и проделывает он это! В каждом жесте, каждом слове — целая картина отрицания того, что всеми смертными принято считать высшим блаженством, самым полным счастьем, везде ироническое подчеркивание изнанки любви. И каким истинно сатанинским лицемерием звучат его слова:

— Я никогда не знал, что есть любовь!

Фауст и Маргарита в упоении. Единый миг, и пошлого франта, ухаживавшего за Мартой, нет: есть снова Мефистофель. Он вспомнил что-то необычайно важное, вспомнил свою игру, свой заклад, бросил Марту, только мешающую ему своей несуразной болтовней, притаился за кустом и весь обратился в ожидание: а вдруг! вдруг именно здесь Фауст произнесет заветные слова...

Но он не сказал их. А в ту же минуту Марта, давно искавшая своего кавалера, подхватила его под руку и... Мефистофеля нет: перед нами снова нарядный франт, — хотя глаз его нет-нет да и сверкнет в сторону Фауста и точно раскаленным углем обожжет его...

Мрачные звуки наполняют воздух, чувствуется дыхание ночи, свистит и гудит ветер, шумит вековой бор, разверзлись пасти грозных ущелий, всколебался весь Брокен. Высокая черная тень скользит по скалам, увлекая за собой Фауста. Издалека звучит голос Мефистофеля. «Он» зовет на шабаш. И, откликаясь из глубины мрачных ущелий, рождается неистовый вопль, и бесчисленные духи тьмы слетаются на вершину, спеша на праздник сатаны. Цепляясь за деревья, всползая на скалы, прыгая через потоки, собираются они сюда, дикие, страшные, безобразные...

— Дорогу Мефистофелю, нашему царю!

Раскатываются откуда-то звуки громового голоса, полные непреклонной воли, требующие безусловной покорности, угнетенной, униженной, рабской...

Нелепо дикая толпа раздается. Ну и царь! Он под стать своим подданным. Куда делались и умные речи о высоких материях, которые Мефистофель держал в кабинете у Фауста, и важный вид рыцаря, руководившего Фаустом в суете земной жизни, и любезные улыбки, которые галантный кавалер с такой щедростью рассыпал, ухаживая за Мартой. Мефистофель весь преобразился. Его руки и ноги голы; на полуобнаженные грудь и спину накинуто какое-то фантастическое тряпье, отливающее всеми отсветами огня, от яркого пламени зарев до потухающего отблеска костра; его лицо, эта маска извечного презрения, пылает еще пущей злобой, еще пущей гордыней стихийного отрицания. Воистину, он повелитель этого страшного народа, жуткой ночью слетающегося на вершину Блоксберга справлять чудовищное радение. Вот он стоит в кругу своих подданных, раболепно пред ним склонившихся и что-то шепчущих под мерные аккорды оркестра, стоит, подобный бронзовому изваянию, отлитому при огне адских горнов, гордо откинув голову и протянув над толпой стальной пружиной мышц окованные руки, плотно сведенные в кистях... Царь дает подданным свое благословение... Миг — и мощные руки, внезапно расцепившись, дикими, причудливыми изломами метнулись в воздухе, разрушая неподвижность и тишину, точно прошуршали в воздухе огромные серые трепетно-тонкие крылья с гигантскими когтями на концах... Все вдруг завертелось, закружилось, запестрело, в смутном водовороте на мгновение исчез сам властитель ночного безумства. Но лишь на мгновение. Вот со скалы, похожей на трон, уже звучит все покрывающий властный зов:

— Царские одежды и скипетр дайте мне!

Его облачают в мантию, всю точно сотканную из змеистых огненных языков. Ему надевают на голову венец, сумрачно сверкающий остроторчащими железными зубьями, ему дают в руки скипетр, страшный скипетр, мертвую берцовую кость, — символ смерти и разрушения.

Ему мало. Ему хочется потешиться, позабавиться. Сегодня ведь праздник, редкий праздник плотского неистовства, а зловещий маскарад еще не кончен, еще не полон символа. Мефистофель — в царской мантии, на голове его — венец, в правой руке — скипетр, но... где ж держава? держава где?

— Хочу своей рукой сжимать весь шар земной!..

Ему подают земной шар, он подхватывает его своим скипетром и высоко поднимает в воздухе, окидывая его злорадно-торжествующим взором. Земной шар, покачивающийся на острие дьявольского скипетра из мертвой кости, — какой символ!..

Так сатана держит в своей руке весь мир, со всеми его пороками, всеми пожеланиями, его злобой, его жалкой суетой, так он повелевает человеческими страстями и, повелевая, издевается...

И Мефистофель, держа перед собою земной шар, поддев его своим скипетром, как забавную игрушку, дико хохочет и злорадствует над ним, жалким, злым, ничтожным:

— Помолившись — убивают!..

И с размаха швыряет шар о землю, и бренные осколки «мира» разлетаются во все стороны.

Начинается сумасшедшая оргия. Все несется в головокружительной пляске, шумит и воет бор, гудит ветер, трясется весь Брокен, озаренный ярким пламенем.

А «он» возносится высоко над дико пляшущей толпой, стоя на каком-то подобии щита, одетый в свою мантию из языков огня, повелевая оргией, — могучий, страшный в своем торжестве и... вечный...

...Тюрьма. Здесь страдает и ждет конца смятенная душа Маргариты, и вместе с ней страдает Фауст, виновник ее несчастия. Но Мефистофелю до этого какое дело? Что ему людские страдания? Он только раз бросает в лицо Фаусту с непередаваемой силой иронический и злорадный упрек:

— Кто ж это сделал? Я или ты?

И затем остается глубоко равнодушным ко всему дальнейшему, навевая холодный ужас в душу Маргариты зловещей призрачностью своей длинной, в неясных очертаниях расплывающейся черной фигуры, своим лицом, с которого смотрит смерть и перед которым леденеет человеческое дыхание.

Классическая ночь, царство древней красоты, строгих линий, гармонии красок... Но Мефистофель тут совсем потерялся: даже ему, могущественному и вечному, не по себе. Здесь нет смолистых испарений Гарца, приятно щекочущих ноздри; нет голой, купающейся в тучах скалистой вершины Брокена, где он чувствует себя могучим властелином над адскими исчадиями. Унылой тенью бродит он в кругу красавиц, всей пластикой своего тела передавая эту оторванность свою от эллинского мира, и скука, беспросветная скука царит на его лице. Покорный своей участи, избранной добровольно им самим, всем существом своим Мефистофель выражает только спокойное ожидание, не раздастся ли, наконец, хотя здесь из уст Фауста давно желанный, все разрешающий призыв: «Мгновенье! Остановись, прекрасно ты»... Но даже красота Елены, даже ее любовь не могли заставить Фауста забыться, и Мефистофель покорно склоняет голову: он точно начинает опасаться за успех своего дела.

И вот, наконец, предел... Снова кабинет Фауста, снова он — древний старец, а до сих пор не произнес заветных слов... Грозным призраком, весь вытянувшись в напряженном ожидании, снова похожий на черный смерч, стоит за его креслом Мефистофель, устремив на ускользающую добычу неподвижный, пристальный, душу пронзающий взор. Когда же, наконец? Игра что-то уж слишком затянулась... И мрачным укором звучит его голос, слова падают тяжело, точно капли в пустом каменном колодце:

— И не сказал ты сладкому мгновенью: Остановись! Прекрасно ты!..

Конец близок. Последнее усилие Мефистофеля завлечь Фауста остается тщетным. Что делать? Мефистофель в отчаянии мечется, ища исхода. Но поздно. Уже звучит торжественный напев: на крыльях ангелов душа Фауста возносится в горние селения.

А он, отверженный, проигравший свой заклад и посрамленный, судорожно мечется и корчится: светлые розы, искры небесного огня, падающие дождем, палят его, ангельское пение оглушает. И он опускается медленно-медленно, точно всасываемый землей, изнемогая в судорогах, посылая к небу в последний раз взгляд непримиримой злобы...

61 Э. СТАРК

«ФАУСТ» ГУНО

Быть может, ни над какими другими ролями Шаляпин не работал так много, так мучительно, как над своими двумя Мефистофелями — в опере Бойто и в опере Гуно. Совершенство образа, созданного им в опере Гуно, представляется особенно замечательным, если принять во внимание тот разлад, который неизбежно возникает в уме всякого талантливого артиста при сопоставлении текста великой поэмы, текста либретто и музыки. Шаляпин до такой степени разрушил прежний трафарет роли, что возврат к нему теперь уже немыслим: остается только добросовестно следовать по пути, намеченному великим артистом.

Оперная сцена не знает большего шаблона, чем тот, в который отлилось исполнение роли Мефистофеля артистами всех национальностей, — обстоятельство тем более удивительное, что в оперной литературе не много найдется ролей, представляющих такой благодарный материал и дающих такой полный простор для толкования их вдумчивым и талантливым артистом. И тем не менее именно тут-то и выработался невероятнейший шаблон, повторенный десятки тысяч раз. С тех пор как кто-то, неизвестно — кто именно, придумал этот грим: острую бородку, усы шилом кверху и брови строго параллельно усам, — он вошел в повсеместное употребление и опошлился в степени неимоверной. Неинтересно стало глядеть на Мефистофеля при его первом появлении, когда знаешь наперед до мелочей, каким он выскочит из люка. Самый костюм его всегда был утомительно однообразен и нисколько не художествен. Разница была лишь в том, что один «бас» выйдет в красном шелке при черном плаще, а другой — в черном бархате при красном плаще. Но оба непременно в изобилии украсят себя золотыми позументами. Вот и вся «стильность».

В дни своей юности, в пору пребывания в Панаевском театре, Шаляпин отдал дань и усам шилом и красному цвету с позументами. Но чем выше росла его художественная самобытность, тем он все резче и дальше уходил от шаблонного исполнения роли Мефистофеля. Огромный прогресс был уже в мамонтовскую эпоху. Не удовлетворяясь достигнутым тогда, Шаляпин неустанно продолжал изменять и дополнять творимый им образ, пока не напал на нечто вполне законченное. Не осталось и намека на трафарет.

...Костюм Шаляпина вполне своеобразен. Он, конечно, более связан с веком, ибо, раз действие разыгрывается в обстановке XVI столетия, нужно, чтобы все детали соответствовали этой эпохе. И вот Шаляпин дал великолепное воскрешение портретов старинных мастеров. У Гольбейна и на гравюрах Дюрера вы найдете немецких щеголей, одетых точно таким же образом; в особенности хорош меч и характерны драпировки плаща. Что касается цвета одежды, то тут опять соблюден принцип какой-то неуловимости; с чисто живописной точки зрения, костюм привлекает своим общим колоритом, полным необычайной своеобразности: это не правильный красный тон прежних костюмов Мефистофеля, — он приближается к оранжевому, но не впадает в него.

Вся концепция роли у Шаляпина глубоко задумана и великолепно выполнена. Здесь можно говорить о творческом замысле, о толковании образа, потому что

здесь мы имеем дело с действительно тонким проникновением в существо различных народных поверий о дьяволе и с необыкновенно рельефным воплощением идеи Мефистофеля в художественную внешнюю форму. Прежде мы видели фигуру более или менее эффектную, в зависимости от физических средств артиста, плавные жесты и нарядную, с французским изяществом, позировку, благо трико сообщало всем членам тела свободу и гибкость движений. Получалось впечатление чего-то акробатического, вольтижерского, шпагоглотательного. Не видав, к сожалению, в роли Мефистофеля Стравинского, но представляя себе отчетливо, что он-то уж ни в каком случае не походил на шаблон, должен сказать, что все исполнители этой роли, в большом числе прошедшие передо мной на разных сценах, были именно какими-то акробатами, точно старались показать, что нужно очень много ловкости во всем теле для того, чтобы из преисподней пролезть в кабинет Фауста. Помню знаменитого Эдуарда Решке. Насколько он великолепно пел, настолько ниже всякой критики играл, изображая Мефистофеля каким-то гуттаперчевым человеком из цирка. Про итальянцев и говорить нечего. У них вся игра сводится к тому, что они, скользя по сцене, делают магнетические пассы руками и плащом, да еще приклеивают себе на углы глаз по кусочку красной фольги, чтобы уже окончательно походить на дьявола...

Шаляпинское исполнение роли Мефистофеля в «Фаусте» — это бесконечная смена настроений, и разнообразие оттенков здесь таково, что положительно невозможно за ними уследить и отчетливо запечатлеть их в памяти. Роль, над которой артист много трудился и которую в продолжение своей сценической карьеры беспрестанно изменял и дополнял, в настоящее время, в пору расцвета таланта Шаляпина, достигла последней степени художественного совершенства: дальше идти некуда, до того она вычеканена, до того все моменты исполнения строго логически вытекают один из другого, сливаясь в гармоничнейший образ.

Первый акт начался. Отзвучали хоры, остановившие Фауста в его стремлении насильственно оборвать нить жизни. Смятением дышат его последние слова, буря, поднявшаяся со дна титанической души, разыгрывается во всю мощь, и очертя голову, без оглядки, не давая себе опомниться, Фауст кидается в глубь черной бездны:

Ко мне, злой дух, ко мне!

Медленно распахивается дверь, и тихо переступает ее порог некто:

Я здесь...

Высокая фигура, с головы до ног закутанная в черный плащ и озаренная красноватым отблеском, останавливается, замирает неподвижно, вырисовываясь на фоне двери. И странно подумать, что ведь было же время, когда всех Мефистофелей, в том числе и самого Шаляпина на заре его деятельности, подавали из люка, точно хитро разукрашенное жаркое на блюде. Впечатление получалось почти балаганное. Теперь же — появление Шаляпина на зов Фауста необыкновенно мистично... Так это — злой дух, это — Мефистофель, дух отрицания и беспокойный спутник человека? Какой контраст в этом его медленном появлении,

скульптурном величии всей его фигуры, от которой веет глубоким спокойствием, какой контраст с бурно-взволнованным состоянием души Фауста! Вы сразу чувствуете необычайную моральную силу пришедшего. Вы чувствуете, что его приход несет для Фауста какой-то перелом, какое-то великое испытание. Эта сила, эта спокойная уверенность чувствуются во всей позе, в выражении лица, в неторопливости движений, с которой Шаляпин понемногу развертывает свой громадный черный плащ. Этот плащ у него удивителен. Так и кажется, по мере того как он его разворачивает, что злой дух точно рождается из первобытного мрака, из стихийного хаоса. И, наконец, к последней нисходящей гамме он весь развернут, падает на пол, и Мефистофель предстает перед Фаустом во всем великолепии джентльмена и щеголя, явившегося, чтобы предложить философу любое жизненное благо, могущее составить утешение человеческой души.

Следя за исполнением Шаляпина, поражаешься, до чего оно проникнуто скульптурностью. Эта крупная фигура точно изваяна из бронзы, нет ни одной расплывчатой линии, все определенно, все вычеканено. И в то же время чувствуется, что под этой броней, застывшей, окаменевшей, таятся необычайная гибкость и подвижность. И не только сама фигура чеканна, чеканны все слова, каждая нота. Тут мы сталкиваемся с явлением исключительным, которое до сих пор, несмотря на всю славу Шаляпина, плохо понято и оценено, быть может, лишь немногими. Поразительно, до какой степени Шаляпин — оставаясь в пределах такта, скованный ритмом, который он усваивает, как никто, — разнообразит музыкально-драматические оттенки не только слова, но и частей слова, достигая желаемых эффектов изменением тембра голоса и разнообразной звучностью его, которая в его устах знает тысячи ладов. От этого выигрывает не только драматическое, но и музыкальное достоинство каждой фразы...

Вот он отступил от двери, сделал несколько шагов на середину комнаты и спокойно-небрежным тоном говорит Фаусту, сомневающемуся во всесилии злого духа:

Испытай, если можешь!

Надо видеть изумление, разливающееся по лицу Мефистофеля и проникающее каждое его слово, когда на реплику Фауста «Уйди» он отвечает: «Как? Вот так благодарность!» И затем принимает позу ментора, отчитывающего воспитанника за то, что тот не вполне ясно отдает себе отчет в своих поступках:

Ты должен, доктор, знать,
Что с сатаной нельзя так поступать,
Не стоит вызывать его из ада...

И с особым ударением, с категорической настойчивостью повторяет:

Не стоит вызывать его из ада,
Чтоб тотчас же назад прогнать...

Весь дальнейший разговор великолепен по богатству интонаций, которые Шаляпин вкладывает в речитативы, у всех других исполнителей этой роли проходящие совершенно незаметно и внимания слушателя не привлекающие. Надо слышать, как Шаляпин произносит фразу: «Счет потом, потом сведем», на миг

отворотив свое лицо от Фауста; беспредельное, истинно сатанинское лукавство звучит в этих словах. И вдруг моментальное изменение выражения в фразе «Я здесь всегда к твоим услугам», — которая произносится с замечательной широтой звука. «А там — ты будешь мой»... чуть заметное движение пальцев левой руки дает понять Фаусту, что его там ожидает. Немудрено, если тот после этой фразы отпрядывает прочь, а Мефистофель с чуть заметным сарказмом преследует его словами: «Ты в волнении, о, будь смелее»...

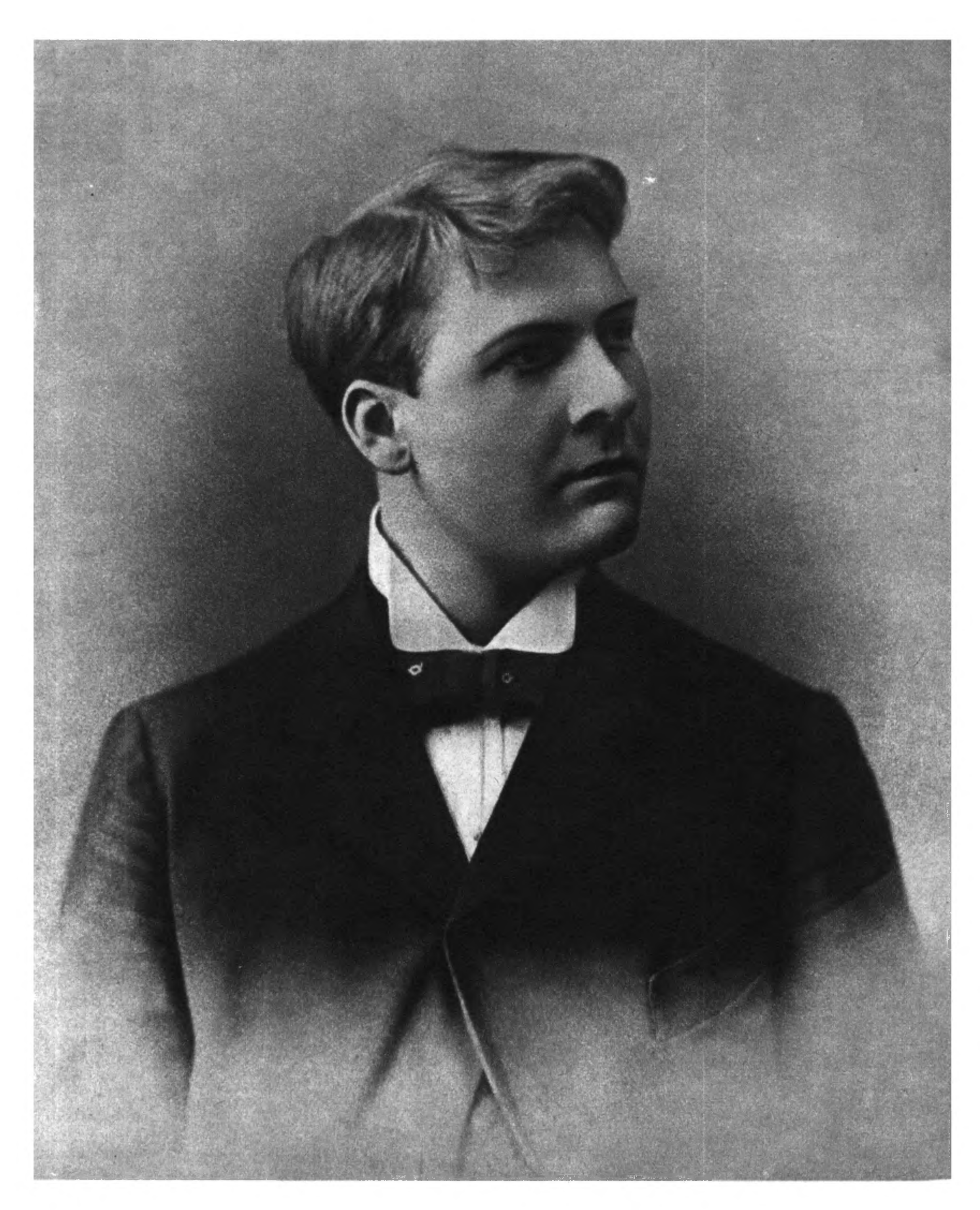
И развертывает перед ним картину юности, которая так прелестна. Сам же, в ожидании, пока Фауст насытит свой взор чудесным видением, спокойно, с несколько даже скучающим видом, усаживается в кресло перед его письменным столом, раскрывает первый попавшийся фолиант и равнодушно вглядывается в знаки, что начертала на его страницах человеческая мудрость, повертывает лицом к себе череп, лежащий на груде книг, и потухший взор этого пустого костяка, который тоже когда-то жил, страдал, мыслил, радовался, на мгновение встречается с острым взглядом Мефистофеля. И посреди этого занятия кидает Фаусту убийственно равнодушное:

— Ну что, как находишь?

— Дай мне...

Ага! Не устоял! И договор, страшный договор — заключен! Совершенно мимолетно бросаются слова: «Вы мой властитель», — как бы подчеркивая, что действительного значения они не имеют, и замечательна экспрессия звука, которую Шаляпин дает на слова «сила», произнося фразу: «В ней яда нет, в ней жизни сила!» Фауст перерождается к новой жизни, а вместе с ним и Мефистофель как-то сразу сбрасывает свой важный тон, давая почувствовать, что теперь он вполне готов на разные веселые проказы, на все, что может доставить развлечение в жизни.

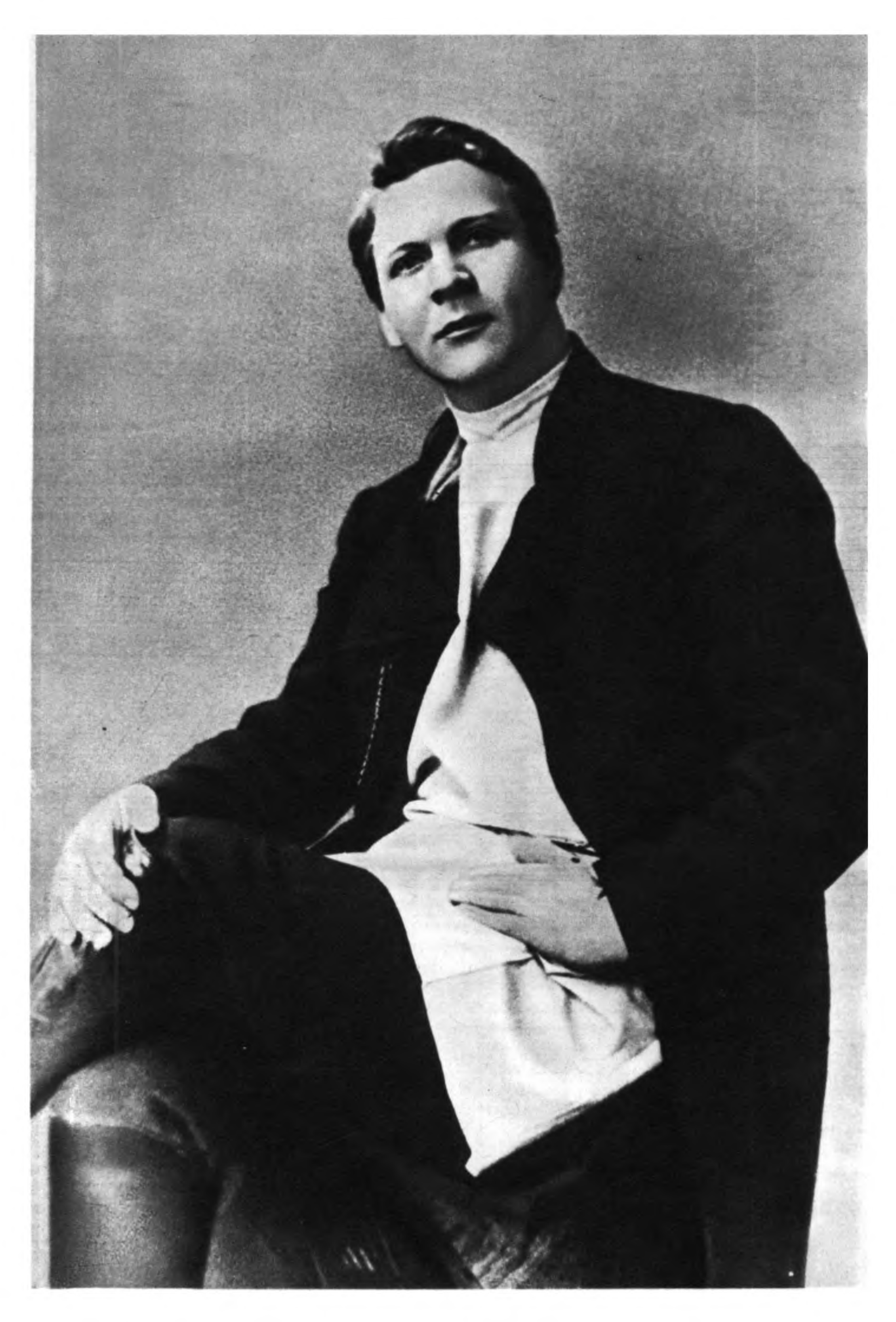
Когда в следующей картине, на празднике, Мефистофель появляется среди радостно настроенной, беспечной толпы, он становится похож на черта народных сказаний и простодушных поверий, все непонятное в жизни приписывающих нечистой силе. Это черт, занимающийся всевозможными проказами; черт, величайшее удовольствие которого в том, чтобы одурачивать людей, насылать на них хмару, подставлять им ногу; вдруг выскочить в темном переулке из-под ворот, оседлать какого-нибудь мирного горожанина, который после приятельской беседы под сводами винного погребка возвращается к себе домой, изрядно заложив за галстук, оседлать его и приняться настегивать, пока тот не заорет благим матом, после чего соскочить и скрыться за ближайшим углом, наполнив переулок раскатистым хохотом; или внезапно фукнуть прямо в лицо торговке, спешащей с рынка; или опрокинуть тележку мызника, везшего зелень на продажу, и заставить его осла отчаянно лягаться и орать на весь околоток; или выкинуть недурную шутку с вывесочным бочонком трактирщика, заставив вдруг забить оттуда целый фонтан вина, на которое добрые граждане, падкие на хмель и на даровое угощение, тотчас же и набросятся. Таким в этой сцене рисует Мефистофеля Шаляпин. А с другой стороны, необычайно мощная выразительность каждого слова и каждого жеста создает впечатление жуткости и мрачной таин-



Ф. И. Шаляпин. 1902 г.



Ф. И. Шаляпин. 1902 г.



Ф. И. Шаляпин. 1903 г.



Ф. И. Шаляпин, И. И. Торнаги с детьми



Ф. И. Шаляпин. 1905 г.



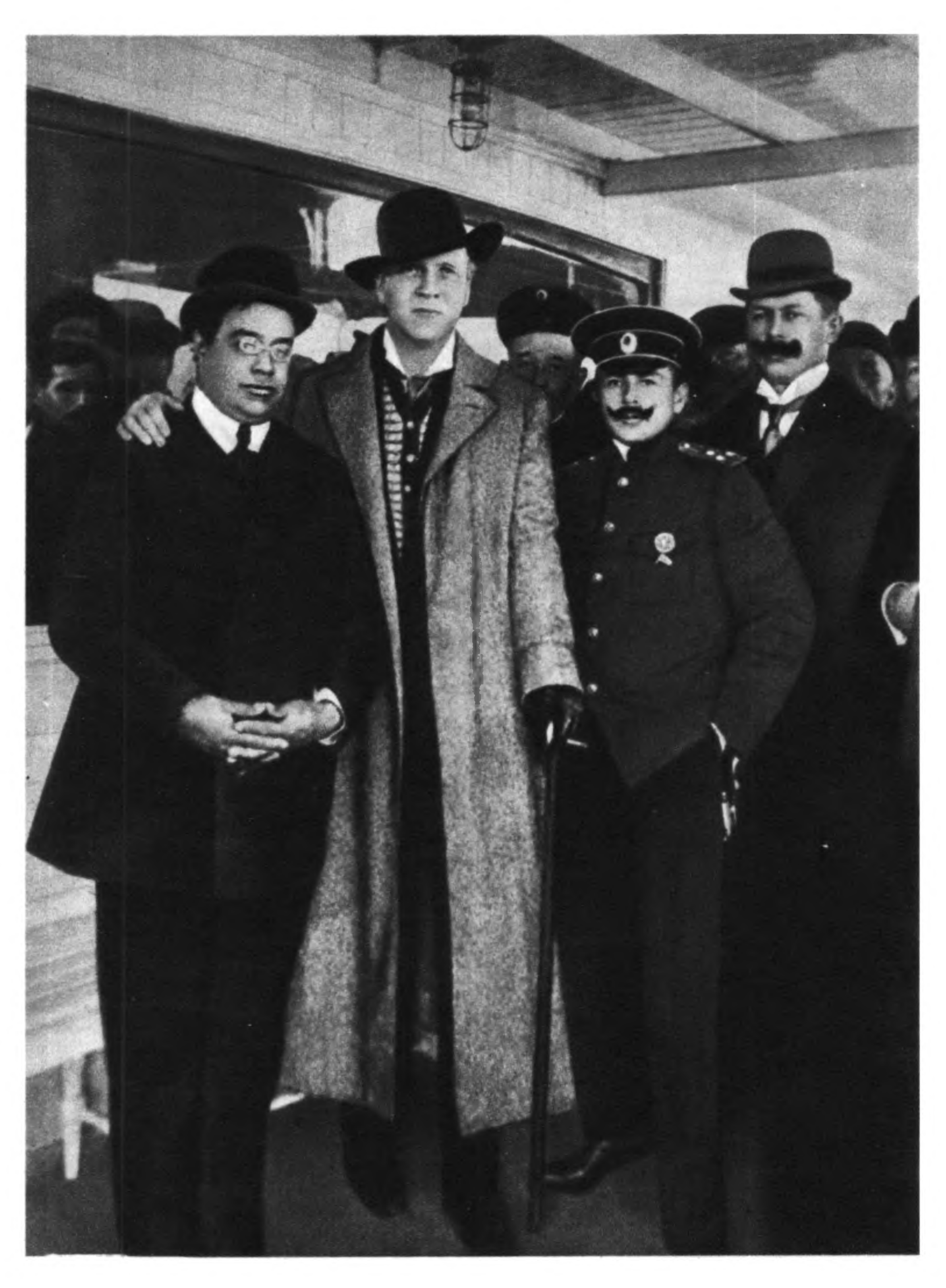
Гости К. Сен-Санса во время русских исторических концертов в Париже в мае 1907 г.



Ф. И. Шаляпин в Мамонтовке. 1909 г.



Ф. И. Шаляпин с сослуживцами его отца
в казанской городской управе. 1912 г.



Ф. И. Шаляпин на волжском пароходе (Астрахань). 1912 г.



Ф. И. Шаляпин в госпитале. 1914 г.



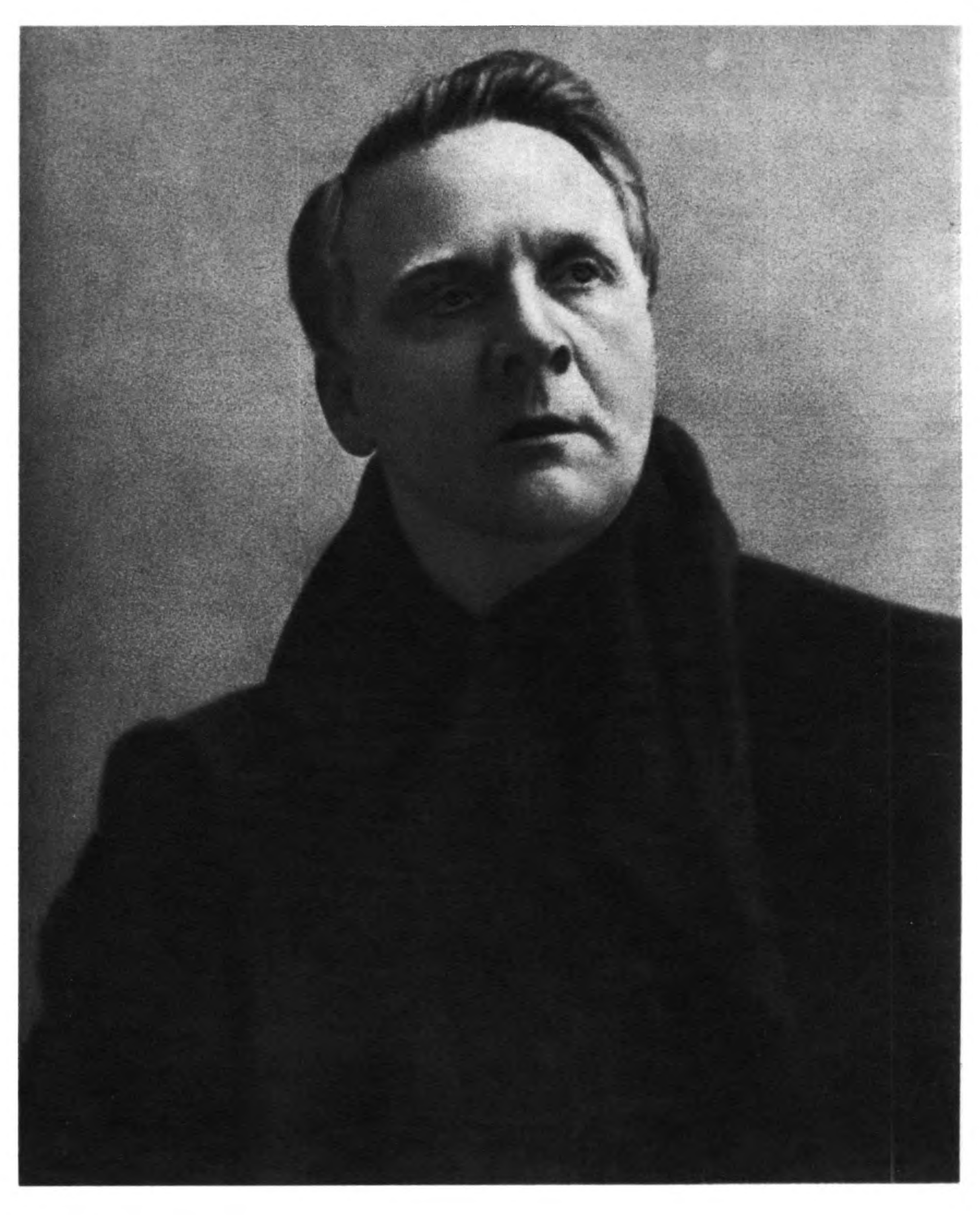
Ф. И. Шаляпин в госпитале. 1914 г.



**Участники первой постановки
«Дон Карлоса» Дж. Верди. 1917 г.**



**Ф. Кенеман, И. Дворищин, Ф. Шаляпин,
М. Пешков, Б. Шаляпин**



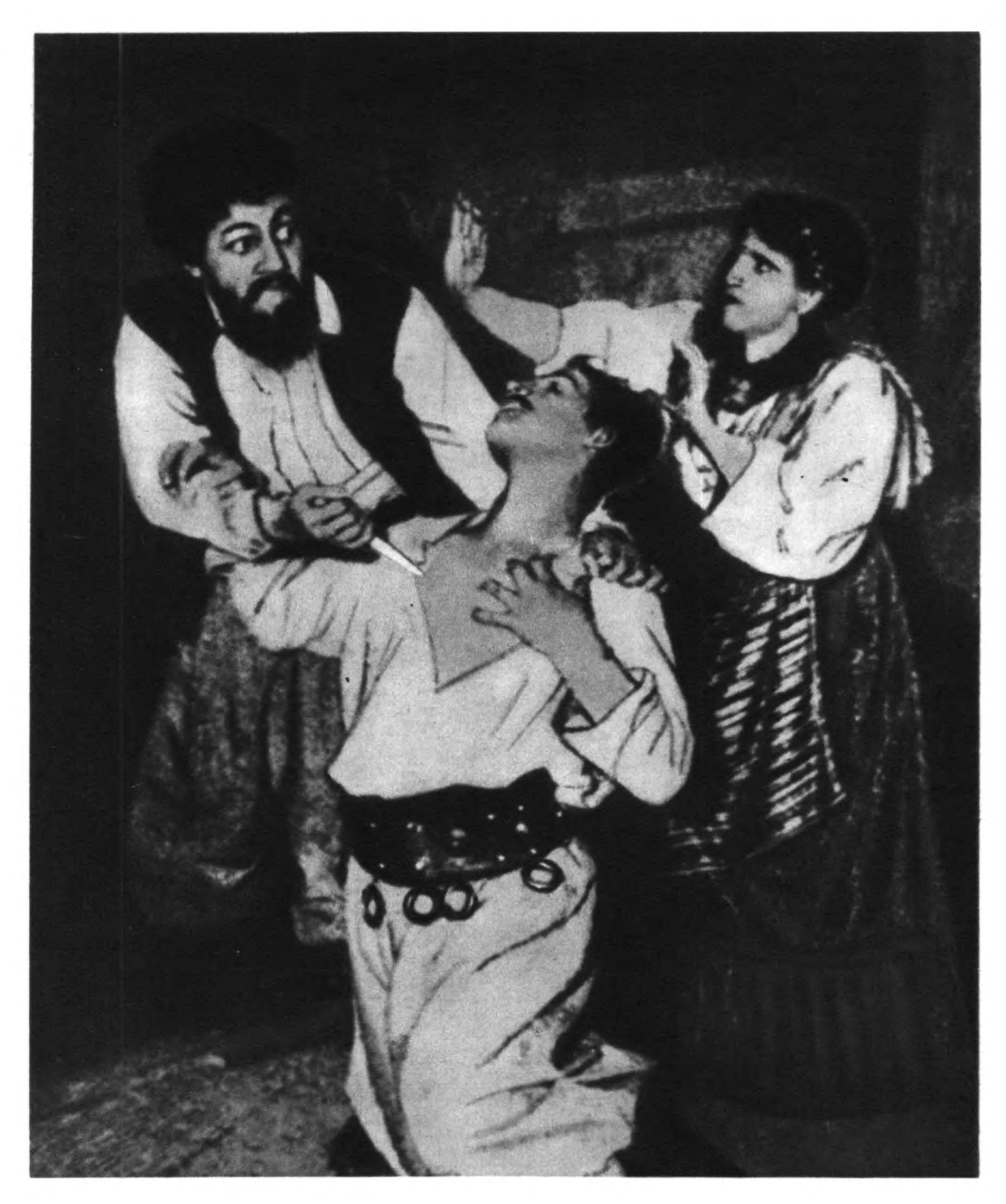
Ф. И. Шаляпин. 1915 г.



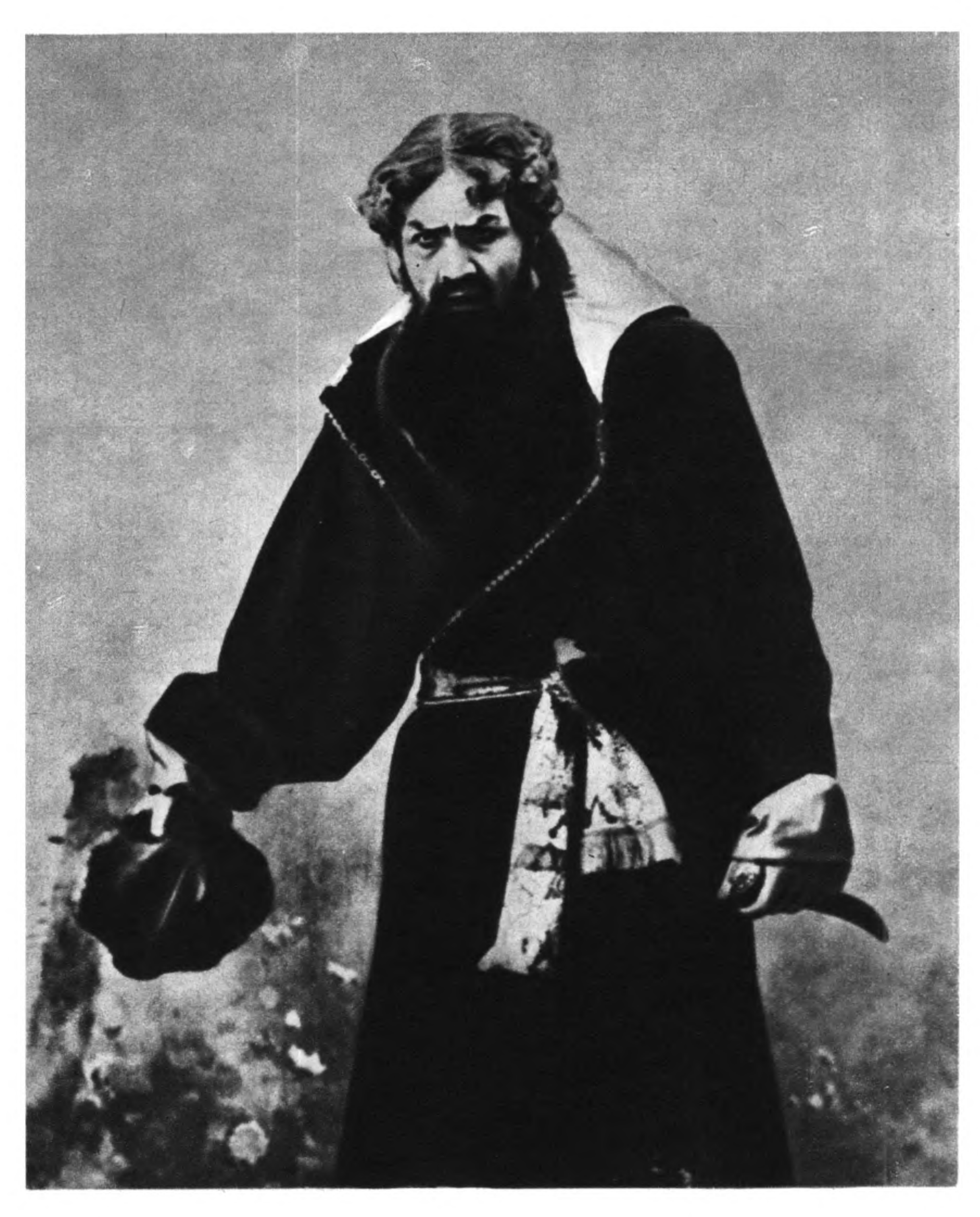
Ф. И. Шаляпин. 1916 г.



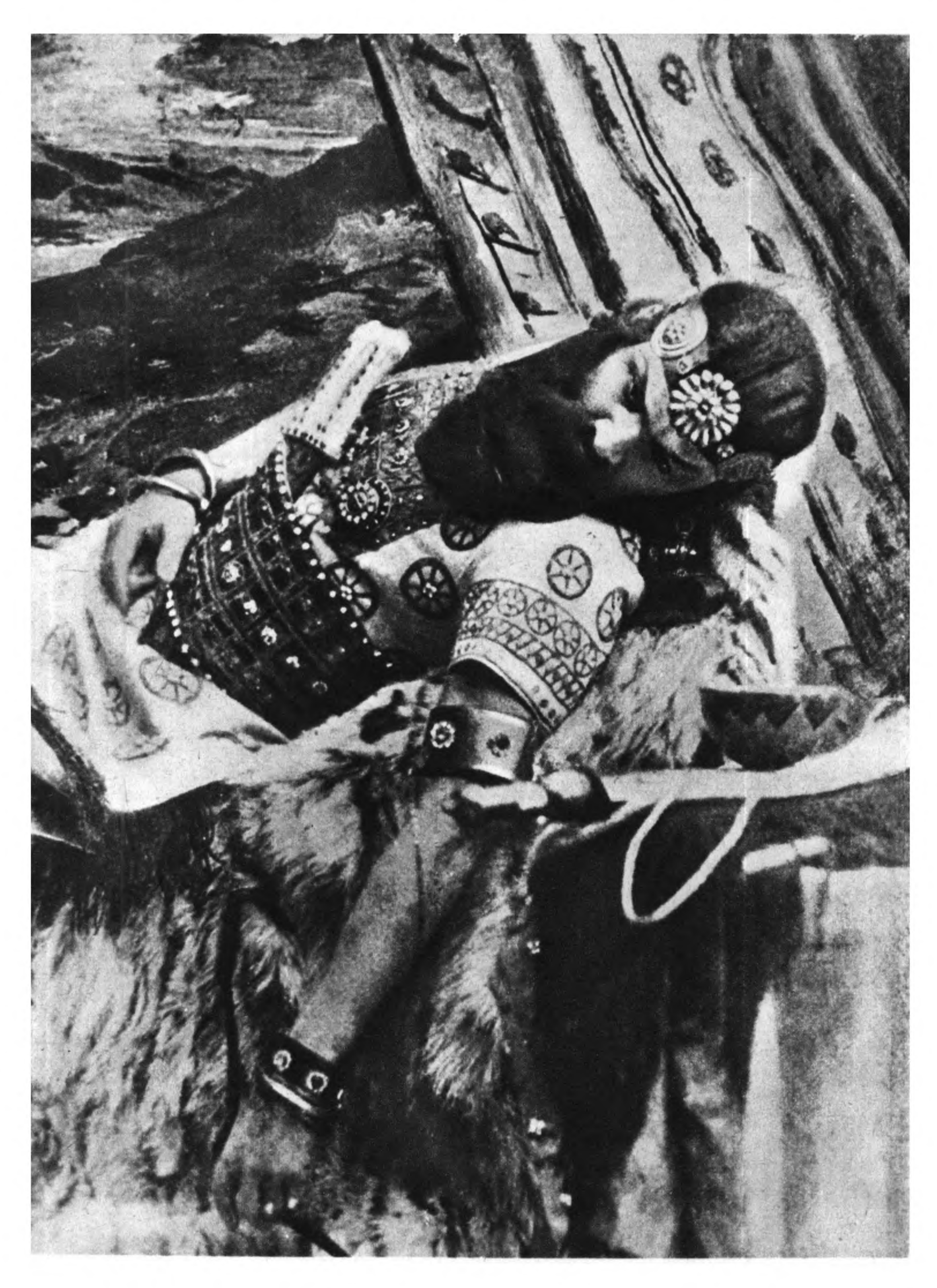
Ф. И. Шаляпин и А. И. Куприн



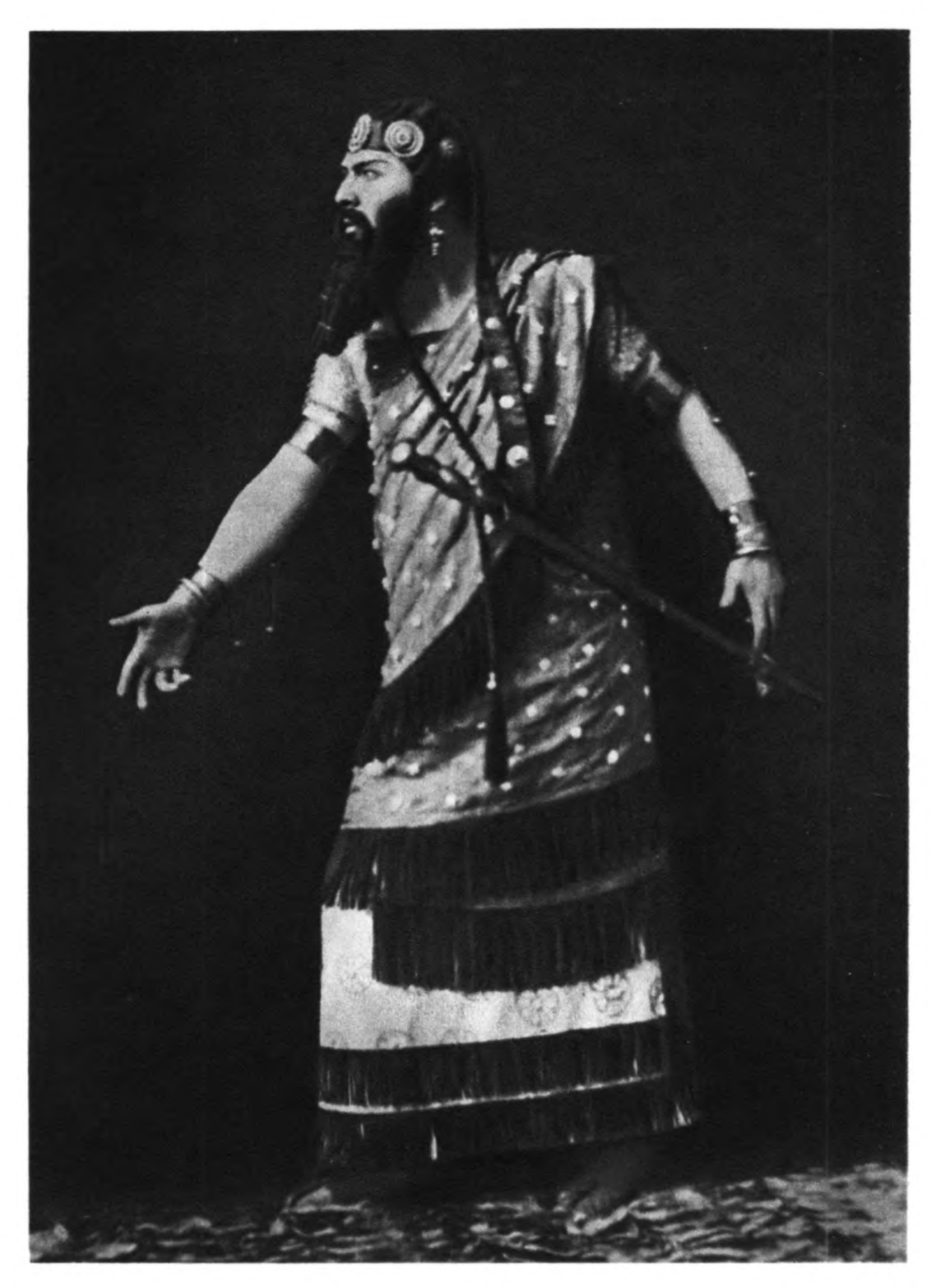
«Алеко» С. В. Рахманинова.
Сцена из спектакля. Слева —
Ф. И. Шаляпин — Алеко.
Большой театр. Москва. 1903 г.



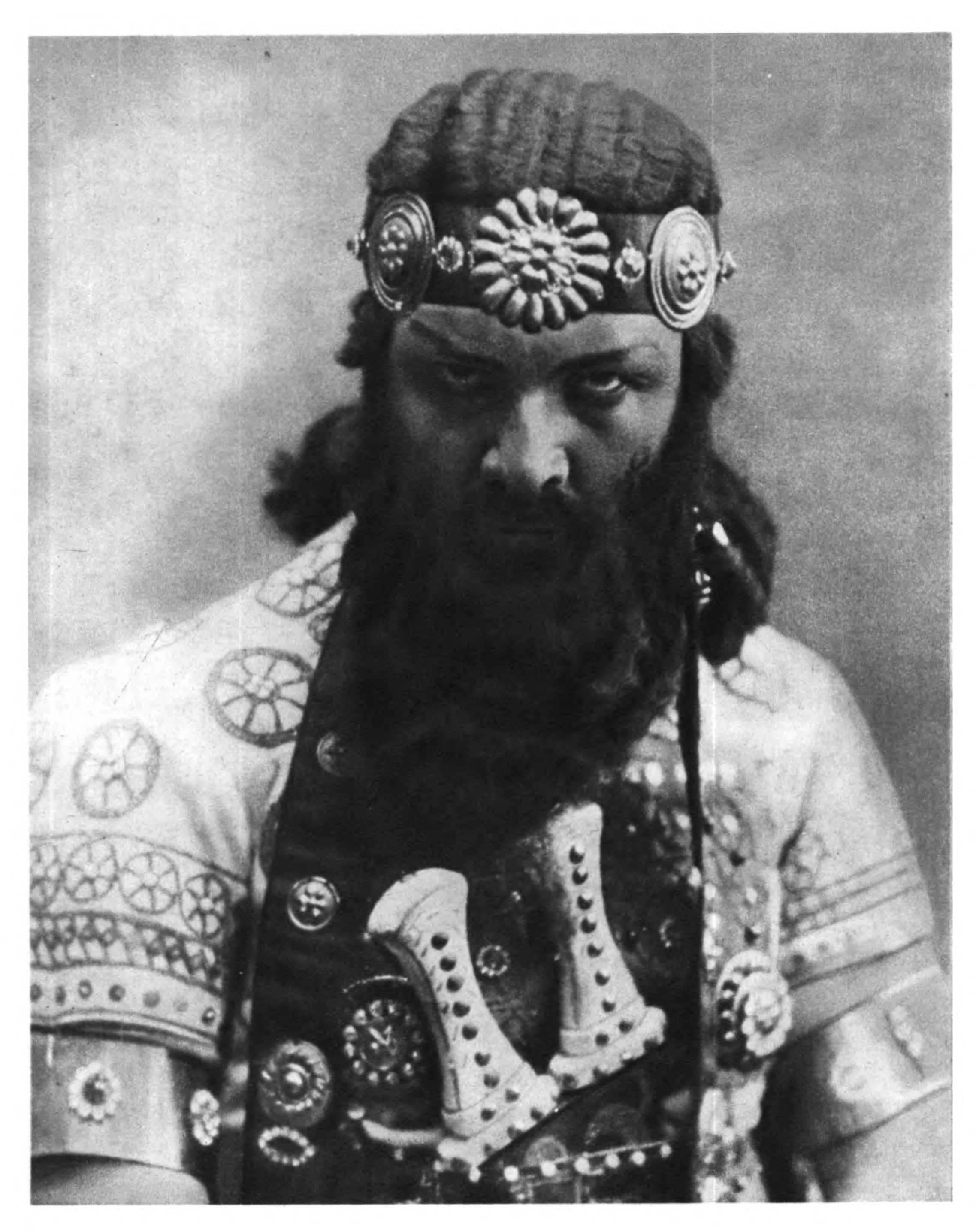
**Вязьминский. «Опричник» П. И. Чайковского.
Большой театр. Москва. 1901 г.**



Олоферн. «Юдифь» А. Н. Серова.
Русская частная опера. Москва. 1898 г.



Олоферн. «Юдифь» А. Н. Серова.
Русская частная опера. Москва. 1898 г.



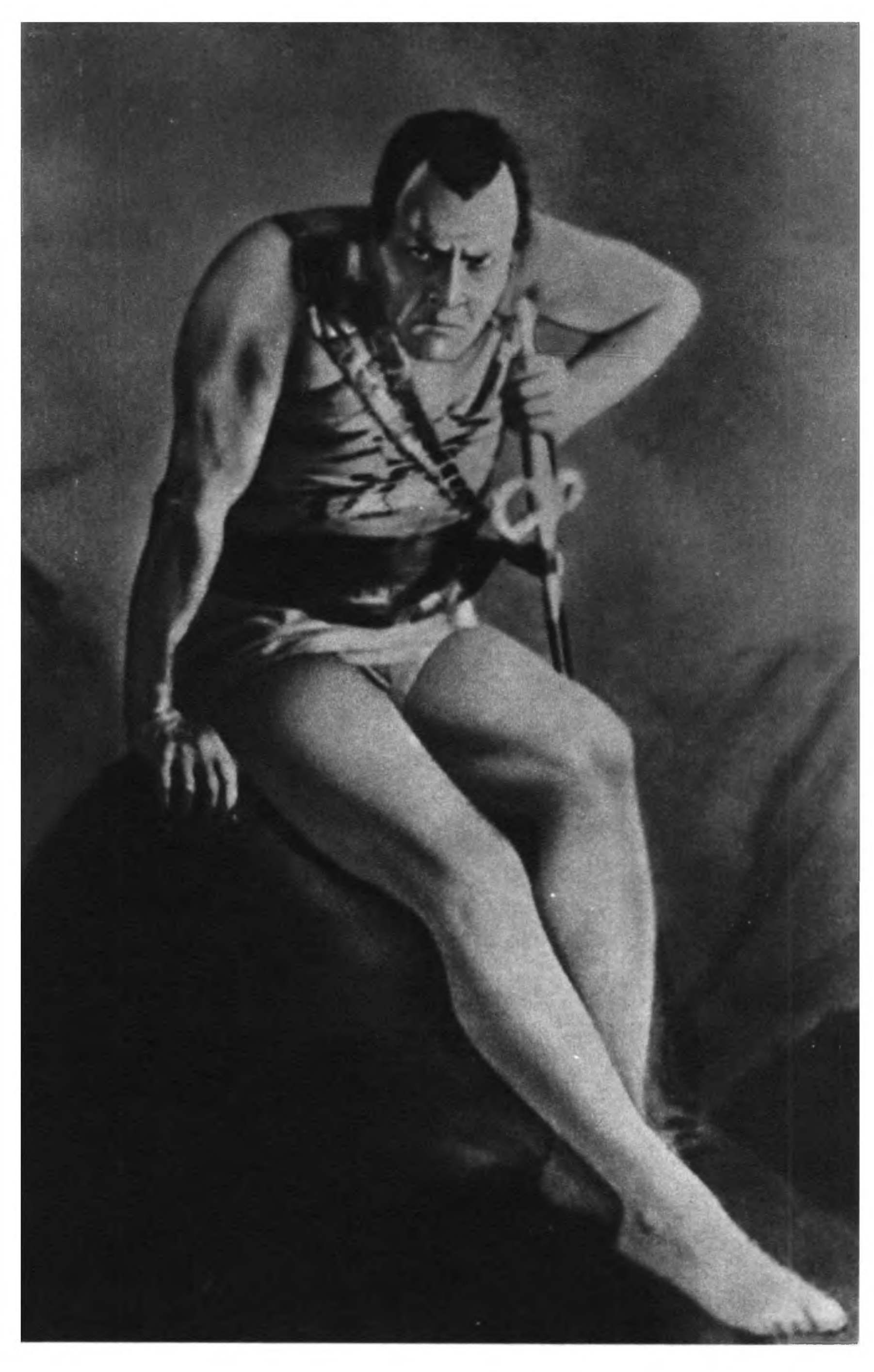
Олоферн. «Юдифь» А. Н. Серова.
Русская частная опера. Москва. 1898 г.



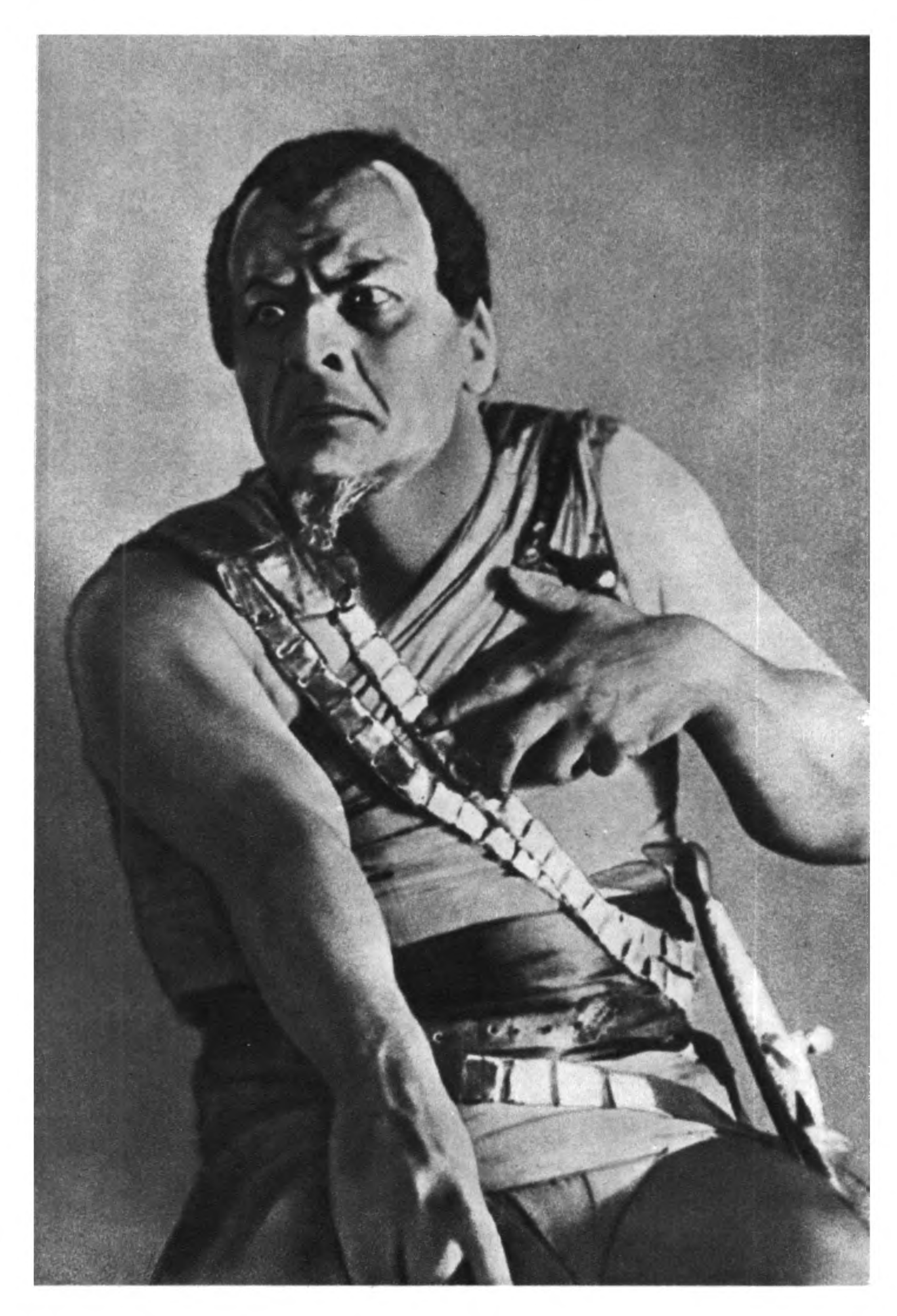
Фарлаф. «Руслан и Людмила» М. И. Глинки.
Большой театр. Москва. 1901 г.



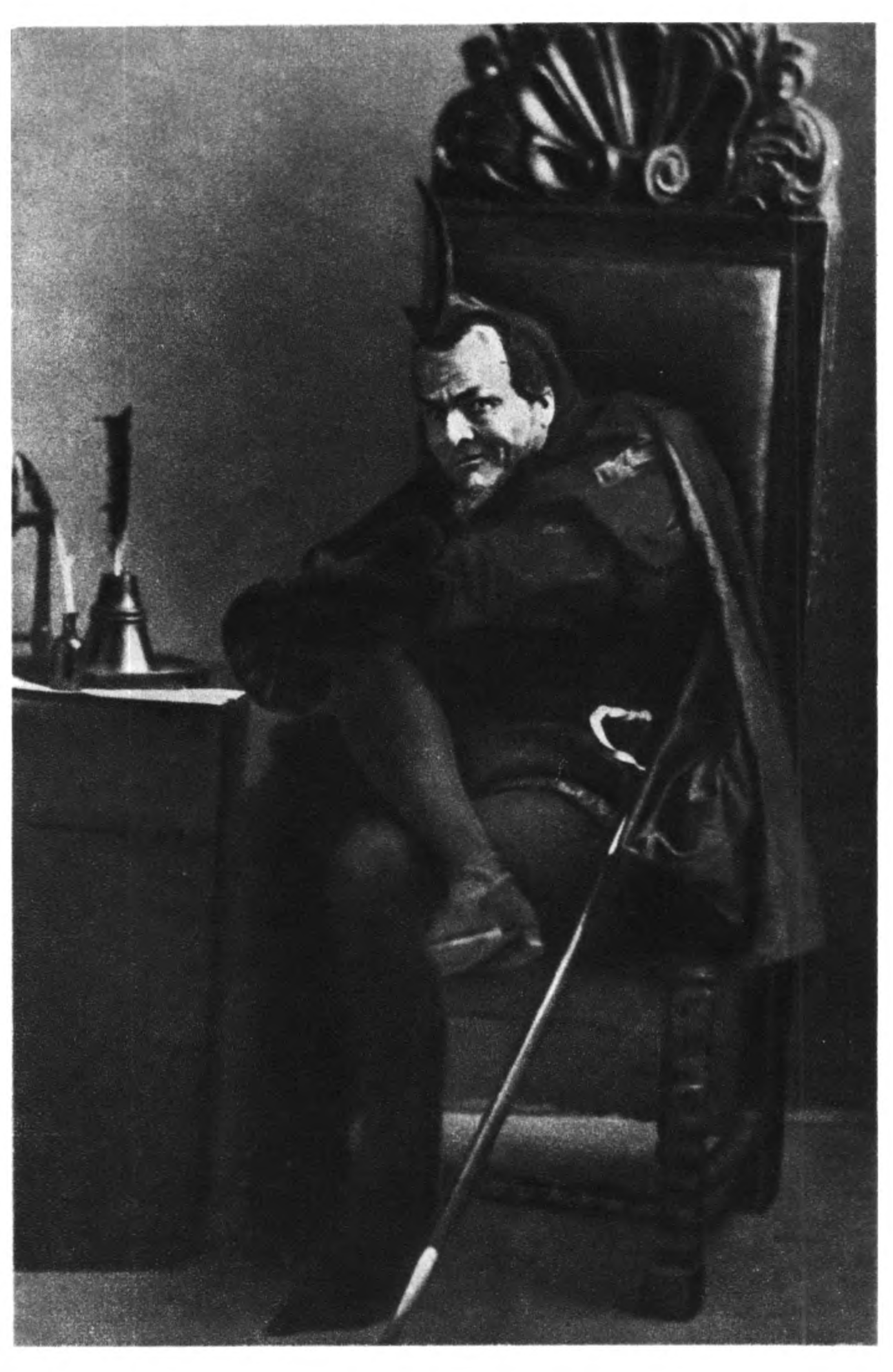
Грим Шаляпина для роли Фарлафа.
Художник А. Я. Головин



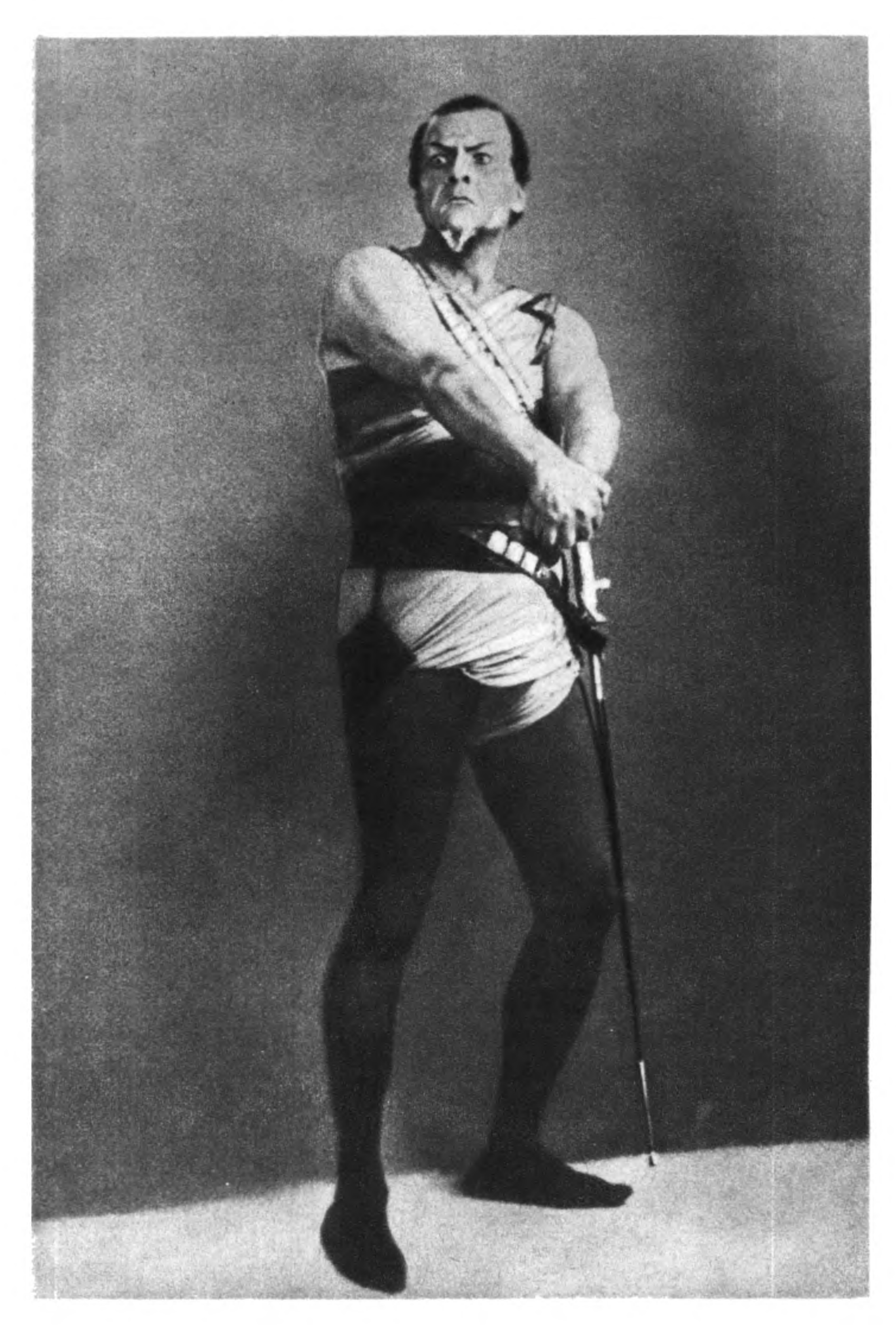
**Мефистофель. «Мефистофель» А. Бойто.
Мариинский театр. Петербург. 1902 г.**



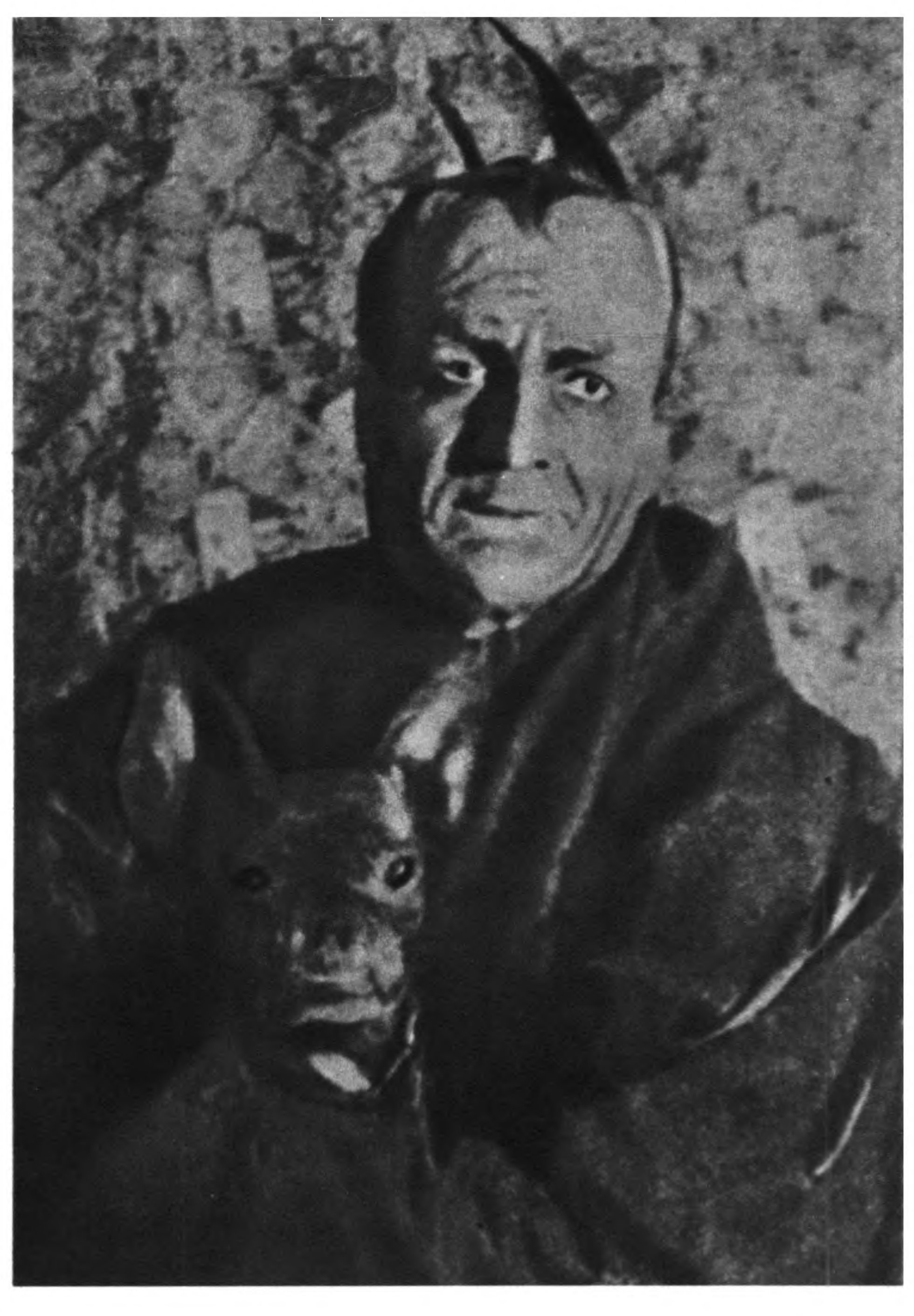
Мефистофель. «Мефистофель» А. Бойто.
Мариинский театр. Петербург. 1902 г.



Мефистофель. «Мефистофель» А. Бойто.
Мариинский театр. Петербург. 1902 г.



Мефистофель. «Фауст» Ш. Гуно.
Большой театр. Москва. 1905 г.



Ф. И. Шаляпин в гриме Мефистофеля со своей собакой Булькой



**Галицкий. «Князь Игорь» А. П. Бородина.
Театр Шатле. Париж. 1909 г.**



Дон Кихот. «Дон Кихот» Ж. Массне.
Большой театр. Москва. 1910 г.



«Дон Кихот» Ж. Массне. Сцены из спектакля.
В центре Дон Кихот — Шаляпин.
Большой театр. Москва. 1910 г.



Дон Кихот. «Дон Кихот» Ж. Массне.
Большой театр. Москва. 1910 г.

ственности. Тут любое мгновение художественно полноценно. Не успел Вагнер допеть свою песню о мыши, как кто-то хлоп его по руке и довольно бесцеремонно потянул со стула, на котором он стоял. Оглядывается. Странная фигура... Кто это может быть? Какой-нибудь иностранец, случайно попавший в наш город и пожелавший взглянуть поближе на наше бесхитростное веселье? Вагнер слезает прочь, а его место занимает «иностранец» и произносит:

Когда товарищ ваш споет,
Что начал он, я предложу вам
Спеть различных много песен.

И на замечание Вагнера:

С нас довольно одной,
Была бы лишь забавна —

отвечает:

Я надеюсь, что вам
Понравится и очень...

Здесь неподражаемы ударения на словах «вам» и «очень», в которые вкладывается чрезвычайно тонкий смысл.

Во время оркестровых тактов, предшествующих балладе, Мефистофель стоит, прислонившись к столу в беспечной позе, и с веселой усмешкой оглядывает собравшуюся вокруг него толпу. Кажется, ничто не предвещает грозы, нет и намека на то, что под этим обликом и костюмом, хотя и своеобразным, скрывается некто, таящий в себе беспощадную разрушительную силу. И вдруг он прянул, как стрела:

На земле весь род людской
Чтит один кумир священный...

Шаляпин со страшной силой бросает в воздух эти слова. В самой широте звука, с какой произносится «на земле», чувствуется вся огромность пространства, имя которому «земля»; и вот на этом-то беспредельном пространстве царит один кумир — «телец златой». При этом жест Шаляпина неподражаем. Он ни в чем не похож на прежний условно оперный жест, которым певцы сопровождали исполнение знаменитой баллады. У Шаляпина слова эти подчеркиваются странными телодвижениями, жуткими, судорожными; его руки не отброшены в сторону в широком, размашистом движении, а наоборот — от плеча до локтя почти прижаты к телу, а в нижней части двигаются быстро, нервно, пальцы то сжимаются в кулак, то разжимаются. Жест изменяется при словах «пляшут в круге бесконечном»; тут он вдруг делается округлым, плавным, широким; еще более рельефным становится он при словах «сатана там правит бал»; при повторении этой фразы хором Шаляпин поворачивается к зрителям спиной, к хору лицом, и по чуть заметному движению ног видно, что он точно слегка приплясывает в такт, а простертыми врозь руками он как бы дирижирует хором, как бы управляет этой толпой, которая всегда находится в его власти, лишь стоит ему того захотеть, причем опять-таки главная сила выразительности сосредоточена в пальцах, делающих едва уловимые движения. Начинается вторая строфа, — и опять на словах

«этот идол золотой» звук и слово достигают крайних ступеней выразительности. Исполнение этой баллады Шаляпиным потому так обаятельно, что на ней артист сосредоточивает всю силу своего темперамента, весь огонь своей страсти; передачу этой баллады всего уместнее назвать именно страстной; потому-то она так заражающе действует на зрителей, вызывая вихрь бурного восторга и несмолкаемые требования повторения. Отвечая на эти требования, Шаляпин прибегает к любопытному приему: он поет как бы третью строфу, содержащую другие слова. Их, конечно, нет ни во французском подлиннике, ни в русском переводе, они кем-то сочинены специально для Шаляпина, и — нужно отдать справедливость — гораздо более зловещи и жутки, чем те, что содержатся в либретто. Вот эти слова:

Восстает на брата брат,
На земле кровавый ад,
Стоном вся земля полна.
Торжествует сатана!

...И когда он оканчивает свою песнь и снова в прежней позе прислоняется к столу, с той же вызывающей улыбкой оглядывая разношерстную толпу горожан, солдат, студентов, вы сами, зритель, спокойно сидящий в кресле с голубой плюшевой обивкой, искренне разделяете их недоумение: «Ну, песня странная твоя».

А тем временем Мефистофель, оставив в стороне серьезные речи, принимается шутить и веселиться, сыплет направо и налево самыми плачевными предсказаниями, все это с непринужденным видом и насмешливой улыбкой, вертится с необыкновенной подвижностью по всей площади, проделывает ловкий фокус с бочонком, с наглым видом задирает Валентина и, когда тот обнажает против него оружие, ударом своего меча ломает его меч, стремительно очерчивает вокруг себя магическое заклятие и замирает под его защитой, гордый сознанием своего могущества. Но и в кругу заклятия его настигает неприятность: противники догадались, с кем имеют дело, и направили против него крестообразные рукояти своих мечей. Этого дьявол вытерпеть не может; креста, ладана, святых молитв он не переносит. И посмотрите, что сделалось с Мефистофелем от одного только взгляда на кресты. Бежать ему непристойно, потому что он не какой-нибудь мелкий бес, которому достаточно сказать: «Аминь, аминь, рассыпься!» — и он бросится наутек, нет, ему надлежит выдержать испытание, во всяком случае, с полным достоинством. И вот он замер на месте; тело судорожно застыло; обнаженная шпага концом своим уперта в землю; левая рука с конвульсивно сжатыми пальцами тихо движется вдоль корпуса, а лицо... о, посмотрите на лицо! Сатанинская злоба исказила его черты, рот то искривляется из стороны в сторону, то открывается, то закрывается, глаза сверкают, по лицу пробегают зловещие тени, и вы чувствуете, какое невыразимое мучение причиняет дьяволу сознание, что он, всемогущий, который только что в кабинете Фауста иронически бросил ему: «Не веришь ты, что я всесилен?» — стоит теперь перед этими людьми жалкий, униженный и беспомощный. Вся эта сцена проводится с величайшей экономией жеста, идя совершенно вразрез с тем, что привыкли видеть у исполнителей той же роли. Но зато каким же облегчением, злорадством и скрытой угрозой веет от его фразы: «Увидимся мы скоро, прощайте, господа», которую он бросает

вслед своим мучителям, убравшимся, наконец, вон и спрятавшим свои кресты. Он вкладывает свой меч в ножны, оправляется, делает удивительно ловкий, пластичный поворот и совершенно непринужденно встречает вопрос появившегося Фауста: «Что с тобой?» Затем спокойно усаживается на стул и заявляет с необыкновенным выражением в голосе: «Ее чистота нам мешает, ей небо свой покров дает», — дескать, сам понимаешь, что́ я могу против неба, устрой так, чтобы небо отступилось, и она будет наша. Но с Фаустом теперь не сговоришься, к нему «возвратилась веселая юность», а в этом состоянии люди не склонны выслушивать резоны. «Моею быть должна! Слышишь? Иль покину тебя!» Здесь надо слышать реплику, которую он подает Фаусту в ответ на эту угрозу: «О, нет, не желал бы я, почтеннейший мой доктор, расставаться с вами, я вами дорожу». Она полна исключительной выразительности и удивительной смеси разнообразнейших оттенков. При словах — «О, нет», чувствуется легкая тревога: в самом деле, как бы не ускользнул; «почтеннейший мой доктор» — очаровательная смесь внешнего уважения с очень плохо скрытой иронией; и, наконец, «я вами дорожу» опять показывает, что для него личность Фауста не безразлична.

В дальнейшем ходе действия — чрезвычайно комична его забава с Зибелем, когда он с необыкновенно пластичной ловкостью крутит непрошенного соперника по всей сцене, вмешивая его в толпу танцующих.

А в саду у Маргариты — какую удивительную по своей содержательности сцену разыгрывает Мефистофель! Здесь ничто не пропадает даром, ничто не теряется, ни один музыкальный штрих, ни одно слово, какими бы они ни казались на первый взгляд малозначащими. Очаровательным комизмом веет от слова «соблазнитель», которое он бросает по адресу Зибеля. Тонкой насмешкой проникнуты все его жесты, выражающие пожелание Фаусту всяческих успехов. Западает в память, как он произносит фразу: «Смотрите, как наши подарки понравились ей!» И потом этот несколько жеманный выговор: «Не здесь ли госпожа Шверлейн», с едва заметной паузой после слова «госпожа», как будто он не сразу может вспомнить ее фамилию. Произнося: «Ваш супруг почтенный», он делает такое ударение на последнем слове, будто хочет сказать: «Никто в этом не сомневается, и я — ме́ньше всех»... Потом начинаются бесконечные шутки; тут он дает себе полный простор, и надо видеть и слышать, как черт, притворившийся человеком, ухаживает за Мартой. Необыкновенная насмешка звучит в его фразе: «Эге, она на все готова!» Когда он с грубоватой галантностью бросает Марте, точно отрубает: «Угодно ль?» — и берет ее под руку, нельзя удержаться от смеха, вызываемого словами: «Вот так славная находка, престарелая красотка», — причем тонкий комизм сосредоточен здесь на слове «престарелая», сопровождаемом забавным жестом левой руки, с неподражаемой выразительностью поправляющей ворот у горла.

Произнося фразу: «Свиданью сладкому влюбленных не стану мешать», Шаляпин опускается в полулежачей позе на скамейку, как бы намереваясь провести здесь целую ночь в спокойном ожидании, когда кончится вся эта глупая и скучная любовная канитель. Но вдруг, точно вспомнив что-то необыкновенно важное, от чего зависит успех всего дела, вскакивает, делает шаг вперед, как-то необыкно-

венно вырастает, выпрямляется, весь как бы напрягается и, становясь поистине демоном, обращается к таинственным чарам природы, способным одурманить самого рассудительного, самого трезвого человека и в один миг заставить его забыть голос разума; в каждое слово он вливает потрясающую силу, доводя ее до высшего напряжения на словах: «И влиться Маргарите в сердце». Необыкновенно картинен он, когда, под конец любовного дуэта, стоит согнувшись в раме входной калитки, подслушивая каждое слово. А когда Фауст, не выдержав, бросается в объятия Маргариты, сатанинский хохот, которым разражается Мефистофель, отдается холодом в душе зрителя. Ужасен этот смех, вырывающийся из груди глубокого скептика и отрицателя, который хорошо знает, что внутри розы сидит червяк, что под каждым цветущим кустом притаилась змея. Он звучит, как грозное предостережение, как роковой символ бед и страданий, быть может — смерти, которые настанут, когда пройдет порыв страсти и погаснет пламя любви. А влюбленные не слышат этого смеха, даже такого смеха они не слышат... И опять силой необычайной экспрессии, которою он оживляет сценические моменты, обычно проходящие незаметными, Шаляпин заставляет зрителей переживать глубочайшие волнения, и долго после того, как падает занавес, сатанинский смех еще стоит в ушах.

Но венцом роли является у Шаляпина сцена в церкви. Тут игривая веселость и легкомысленный тон, столь свойственные Мефистофелю в предыдущих сценах, где он плел свою сеть для уловления двух грешных человеческих душ, совершенно покидают его. Тут Мефистофель неузнаваем.

Вот прошли в храм горожане — мужчины, женщины, дети. Позади всех, одинокая, грустная, идет Маргарита. А за ней медленно вдвигается какая-то длинная, вся завернутая в черный плащ фигура. Это он... Злой дух... Его лица почти не видно. Он страшен. Он — таинственно-жуткий призрак. Какое-то непонятное видение, какой-то мистический треугольник: складки плаща расположены так, что внизу ноги почти обтянуты, внизу — узко, а дальше к плечам всё расширяется, и голова, накрытая тем же плащом, почти втянута в плечи; получается впечатление чего-то смерчеобразного, какого-то черного пламени, опрокинутого концом вниз. И вдруг раздаются зловещие, гипнотизирующие слова:

«Нет, о мольбе забудь, о мольбе забудь! И вы, духи ада, приблизьтесь к ней!»...

— «Мое имя!» — в страхе восклицает Маргарита, не понимая, что с ней происходит, во сне ли она или на яву. А он начинает свое страшное обвинение:

— Вспомни дни, как была
Ты невинна перед небом
И как ангел чиста.

Черным вихрем налетает он на смятенную душу Маргариты и гремит, и грохочет, и гложет сердце невыносимой мукой. Как палимая огнем, ежится Маргарита. А он продолжает, холодный, беспощадный, похожий на скелет, который вот-вот протянет костлявую руку, щелкнет челюстями и, улыбаясь во весь свой рот, потащит обреченную жертву... И когда, наконец, Маргарита не в силах более выносить тяжесть гложущих душу мрачных пророчеств поворачивается

лицом в ту сторону, откуда к ней доносится грозный голос, — Мефистофель исчезает, окутанный, как вихрем, кругообразными движениями своего плаща. Получается впечатление жуткого кошмара, что-то длинное и громадное вдруг завертелось, закружилось и... пропало. Какой-то смерч, черный вихрь, что-то неуловимо жуткое появилось на мгновение там, на фоне серого камня соборных стен, в тишине притвора, между колонн, там возник этот призрак, плод расстроенного воображения, в котором, среди величественного спокойствия святого храма, при звуках органа и молитвенных напевов, родилось что-то угнетающее душу, мешающее ей сосредоточиться, отдаться молитве, быть как все чистые сердцем, предстоящие пред алтарем господним. Такой картинности в этой сцене до Шаляпина не достигал никто. Он первый стал являться в ней призраком, сотканным из мрака, из которого временами лишь проглядывает страшное лицо, неподвижное до жуткости. И каждый раз, как раздается молитвенный хор, лицо отворачивается, вся фигура делает полуоборот, никнет и так застывает неподвижно. В последний миг Шаляпин совсем скрывает свое лицо в складках плаща и потом вдруг устремляет взор на Маргариту, выпрямляется, бросает свое «Погибла ты!» и исчезает, точно черный вихрь... Ничего нет... И что могло почудиться Маргарите там, в полумраке собора, такое, чего она не могла выдержать — и упала в обморок?..

Живописность этой картины, ее жуткая выразительность не поддаются описанию. Можно пожалеть лишь о том, что никогда еще Шаляпину не приходилось вести эту сцену в такой обстановке, которая художественно сливалась бы с его фигурой, которая углубляла бы впечатление. Тут нужны не эти обветшавшие кулисы Мариинского театра, не этот шаблонный собор, неспособный создать необходимое настроение, не эти безвкусные костюмы; тут нужна совсем другая планировка сцены, необходимо строгое слияние замысла художника с замыслом режиссера, чтобы в соединении с превосходной музыкой, полной трепещущих настроений, и бесподобной, сотканной из мрака и ужаса фигурой Шаляпина создалась потрясающая душу сценическая гармония. И тогда трагедия души Маргариты, волнения ее истерзанной совести, биение ее измученного сердца предстанут перед зрителем во всей своей горестной правде.

Снова добрым малым, товарищем и слугою является Мефистофель в следующей сцене, перед домом Маргариты, когда поет свою знаменитую серенаду, полную намеков и двусмысленной иронии; особенно выразительны слова «дверь не отворяй» и «не целуй его». Очень красива сцена дуэли с Валентином. Здесь Шаляпин обнаруживает поразительную гибкость и пластичность тела. Все время он как-то странно вертит в воздухе своей длиннейшей шпагой со змеевидной ручкой, точно дразнит и гипнотизирует ею Валентина. Всем своим вызывающим, непринужденным видом он напоминает средневекового рыцаря плаща и шпаги, который — мастер в темноте ночи вызвать на бой, одержать победу и незаметно скрыться.

И, наконец, в финале, в тюрьме, он опять сдержан, спокоен, холоден, как человек, который знает, что уже все покончено и неизбежного не отвратить, несмотря ни на чьи старания.

Шаляпин в опере Гуно гениально разрешает задачу, поставленную перед ним либретто и музыкой. Мефистофель в том виде, как он обрисован композитором и авторами либретто, бесконечно далек от созданного Гёте. Музыкальной характеристики нет никакой, следовательно, с этой стороны не на что опереться; что же касается текста, то этот хаос имеет так мало общего с поэзией, что сближать его с гётевским творением довольно затруднительно.

Но Шаляпин создает нечто весьма остроумное: он своим гримом, фигурой, движениями, теми или другими приемами, то необыкновенной подвижностью, огневою живостью, то величавым спокойствием, звуком голоса, игрой лица, беспрерывной сменою разнообразнейших оттенков, смехом и подмигиваниями, вызывает к жизни чрезвычайно интересный и картинный образ. Этот образ лежит как-то помимо музыки Гуно [1], лишь отчасти и только изредка соответствуя ей, потому что он несомненно глубже, разностороннее и бесконечно стильнее этой музыки; он обрисовывается как-то и помимо текста, по глубине своей превосходя все, что заключено в словах, написанных господами Карре и Барбье; не образ вытекает из слов, а наоборот — слова как бы случайно оказываются вложенными в его уста. Иногда начинает казаться, что вот явился некто страшный и непостижимый и эту пьесу, несмотря на всю ее художественную невыдержанность и нелогичность, взялся разыграть, как трагедию, но что он мог бы обставить все это и посерьезнее, и тогда впечатление было бы еще громадней.

Тут перед нами результат необыкновенно сложной работы, произведенной невидимо для постороннего глаза и выразившейся в изучении всех вариантов сказания о Фаусте, всех его литературных обработок, всевозможнейших народных легенд о черте, прочтении всех литературных произведений, в которых выведен под разнообразнейшими названиями дух зла и отрицания, и ознакомлении с обильнейшей иконографией дьявола. Все это, пропущенное сквозь призму своеобразного, резко окрашенного личного понимания, которое приняло одно, отбросило другое, сгладило третье и совершенно переиначило четвертое, и оформленное силою титанического дарования, — дало нам сценический образ, который резко расходится со всем раньше виденным.

Этот Мефистофель оживил старую оперу. Несмотря на всю ее жизнеспособность, несмотря на доступность ее сюжета и на тот благодарный материал, который она дает певцам различных категорий, она, ввиду повышенных художественных требований, предъявляемых ныне к музыкально-сценическому представлению, уже начала покрываться архивной пылью. Шаляпин снова поднял интерес к ней. Он подтвердил старую истину, что большому таланту везде есть материал, и никогда нельзя знать наперед, что он с ним сделает. Материал для роли Мефистофеля в «Фаусте» всегда заставлял сомневаться, стоит ли серьезному артисту с ним возиться, можно ли сделать из него что-нибудь мало-мальски стройное в художественном смысле. Указывалось, что роль Мефистофеля у Бойто, хотя тоже вовсе не отвечает гётевскому замыслу, все же дает артисту более широкое поле для творчества. Пришел Шаляпин и показал, что из того и из другого одинаково можно создать нечто из ряду выходящее. Мефистофель — Шаляпин в опере Гуно и в опере Бойто — два образа, продуманные до конца, строго гармоничные по выполнению и в то же время разнородные по содержанию. Оба равноценны по своему художественному достоинству, но один является многоликим

отражением дьявола, каким его рисует прихотливая народная фантазия, чуждая надуманности, наивная и благоуханная, как цветы на заре, а другой наполовину сливается с тем образом, который носился в могучем воображении величайшего германского поэта, запечатлевшего в мировой поэме все искания, думы, чувства и страсти современного ему человечества, наполовину же является собственным созданием артиста, своеобразно воплотившего идею духа ада, антитезы бога, олицетворения стихийных стремлений природы. И если бы Шаляпин ничего не дал, кроме этих двух сценических образов, он все-таки прослыл бы замечательнейшим артистом нашего времени, потому что искусство, с каким он разрешил две труднейшие задачи, не имеет себе равного, потому что краски и приемы, которыми он воспользовался для возможно более проникновенного олицетворения двух разных, но взаимно друг друга дополняющих образов духа зла, никем до него не были найдены и остаются никем не превзойденными, будучи всецело его личным достоянием, вытекая целиком из особенностей его гения, его способности восприятия и его творческой манеры, совершенно самобытной, не считающейся ни с какими традициями и канонами.

БОРИС ГОДУНОВ МУСОРГСКОГО

Трагедия умирает... «Для меня так это ясно, как простая гамма», повторю я слова пушкинского Сальери.

Да, трагедия умирает. Стихийные движения человеческой души, бурные порывы страстей, грандиозные размахи железной воли не привлекают более внимания искусства, и оно с высоты, где прежде обитало, прекрасное, гордое, спустилось сюда, на землю и... забралось в подвал, а здесь, придавленное тяжелым сумраком буден, само стало приниженным, худосочным, серым, как эти проклятые будни, в которых влачимся мы — «чада праха». Искусство занялось изображением повседневного, обыденного и, соответственно своим задачам, потребовало для служения себе и жрецов, таких же мелких, таких же скудных, неспособных околдовать сердца людей.

Умирает трагедия, умирает великое искусство, гордое и свободное, отходят в тень и великие жрецы его. Нет больше трагиков! Некому воплощать на сцене образы Шекспира, Шиллера, Гёте и других титанов искусства, и их удел отныне — покрываться пылью в тиши библиотечных шкафов.

И все-таки — последний час еще не пробил! Еще мы наслаждаемся последними вспышками трагедии, которая перенеслась на оперную сцену, дивно воплотясь в образе Шаляпина.

Шаляпин — последний трагик.

Первое сентября 1598 года. Торжественно венчается на царство боярин Борис Федорович Годунов... Исполнилась заветная мечта долгих лет. Увлекаемый стихийной силой честолюбия, устранив все препятствия, Годунов достиг высшего величия, воссел на престол великих царей московских. Свершилось! Торжест-

венный трезвон кремлевских колоколов вещает всей Москве, что новый царь помазан на царство великим патриархом.

И вот он выходит из Успенского собора, в предшествии рынд, и по красному помосту, ведущему сквозь толпу, медленно движется в Архангельский собор, поддерживаемый под левую руку ближним боярином, под правую — князем Василием Ивановичем Шуйским. Какое величие! Какая красота! Какая истинная царственность во всем обличии, в выражении лица, в торжественной поступи! Вот Борис приближается, еще шаг — и он останавливается, исполненный крайней сосредоточенности, и начинает вдумчиво и тихо:

Скорбит душа,
Какой-то страх невольный
Зловещим предчувствием
Сковал мое сердце.

В этом кратком мгновении, в этих немногих словах, в которых внятно звучит тревожное чувство, еще только нарождающееся, еще не осознанное, — уже заложено, уже ясно видится зерно грядущей трагедии. И вдруг разрастается широкая фраза, вдруг льются мощные, полные восторженного настроения звуки:

О праведник, о мой отец державный!..

Дивное, изумительно выдержанное mezza-voce оттеняет всю глубину мольбы, исходящей из царского сердца:

Воззри с небес на слезы верных слуг
И ниспошли ты мне
Священное на власть благословенье.

Голос Шаляпина звучит здесь, как орган, так же плавно, так же могуче, так же широко, с какою-то особенною красотою тембра, и сливается в полной гармонии с аккордами оркестра, проникновенно знаменующими великую торжественность этого мига.

Еще задушевнее, еще искреннее раскрывается высокое стремление нововенчанного царя:

Да буду благ и праведен, как ты.

Все сознание великого бремени, принятого им на себя, прорывается в словах:

Да в славе правлю свой народ!

И исполненный царского величия взор устремляется на собравшуюся толпу. Шаг вперед.

Теперь поклонимся
Почиющим властителям Руси.

И вдруг останавливается, и в голосе сразу слышатся непреклонные нотки привыкшего повелевать властелина, что так хорошо подчеркивается здесь и самой музыкой:

А там, сзывать народ на пир,
Всех, от бояр до нищего слепца!

Да, истинно царское величие, царская щедрость и широта души — открыть вход в царские палаты на радостный пир всему народу. И надо слышать эту широту звука и удивительно выражаемое радушие:

Всем вольный вход, все гости дорогие!

Дальше движется шествие к Архангельскому собору. Дойдя до его паперти, царь опускается на колени и склоняется во прах, касаясь лбом пола, являя величайшее смирение, весь проникнутый сознанием необычайной торжественности переживаемой минуты. Поднимается и со взором, устремленным к небу, осеняя себя крестным знамением, входит в собор на поклонение «почиющим властителям Руси». А спустя малое время выходит оттуда, за ним бояре, дождем сыплющие деньги; народ, который тщетно пытается оттеснить стража, кидается подбирать монеты. А вверху звучат колокола, торжественно вещая всей Москве, что новый царь помазан на царство великим патриархом.

Прошло пять с лишком лет. На высоте правления спокойного, безмятежного мы застаем царя Бориса. Перед нами внутренность царского терема в Московском Кремле. Только что в увлекательной живости разыгрались в хлест царевич Феодор и мамка, меж тем как царевна Ксения, пригорюнившись, сидит в стороне, — как входит Борис. «Ахти!» — вскрикивает мамка.

Чего? Аль лютый зверь наседку всполохнул?

Шутка, а вот не отражается она в звуках голоса, потому что давно уже темна душа царя. Тяжелые думы вымели прочь последние остатки радости, и если порой шутка и слетит с языка, то она мрачна; не заиграет на устах благостная улыбка, и радостью не озарится суровое лицо царя. Медленно подходит он к любимой дочери и только тут словно вдруг согревается его давно застывшее сердце, и бесконечной теплотой, любовью, лаской проникнут голос:

Что, Ксения? Что, бедная голубка?
В невестах уж печальная вдовица.
Все плачешь ты о мертвом женихе.

И во время ответа Ксении: «О, государь, не огорчайся ты слезой девичьей», — с беспредельной нежностью обнимает он ее за плечи, и сколько отцовской заботы, любви и тревоги за дорогое дитя слышится в его голосе, когда он говорит:

Дитя мое, моя голубка!..
Беседой теплою с подругами, в светлице,
Рассей свой ум от дум тяжелых!..

Обращается к сыну. Здесь уже другой оттенок в голосе, тоже ласка, но она направлена к сыну, отроку, и потому в ней больше мужественности:

А ты, мой сын, чем занят?

Нежно берет его за голову и целует в правую щеку, — очаровательный по выразительности, по естественности жест царя-отца, горячо любящего своих детей. И спрашивая: «Это что?» — с величайшим вниманием устремляет взгляд

на географическую карту, разложенную перед царевичем на столе. Ответ Феодора повергает его в восхищение:

Как хорошо, мой сын!

С необыкновенной силой, весь горя увлечением, Борис продолжает, и звук его голоса разливается вдруг широкой волной:

Как с облаков, единым взором
Ты можешь обозреть все царство:
Границы, реки, грады...

Так и чувствуется здесь человек с врожденной склонностью к просвещению, стоящий выше той среды, откуда он вышел, царь-западник, чтящий и уважающий европейскую культуру, к которой он не прочь не только сам приобщиться, но приобщить и свой народ. Из этого его восторга и увлечения перед «чертежом земли московской» так естественно вытекает наставительный тон, с каким он обращается к сыну: «Учись, Феодор». И сразу всплывает томящее царя тревожное предчувствие:

Когда-нибудь, и скоро, может быть,
Тебе все это царство достанется.

И снова наставительно, но с чуть заметным оттенком ласковости в голосе, заключает он свою речь: «Учись, дитя!»

Во весь рост обрисовался в этой сцене царь Борис как просвещенный государь, как нежный, искренне пекущийся о своих дорогих чадах отец. В единый миг, в короткой сцене, в немногих словах ярко озарилась перед зрителями лучшая сторона души царя Бориса, привлекающая к нему симпатии. Таково свойство таланта Шаляпина — краткие мгновения превращать в блистающие светом, содержательнейшие картины. Немудрено, что связная цепь таких картин дает исчерпывающее представление о характере какого-нибудь лица, как бы этот характер ни был сложен и грандиозен; немудрено, что следующий монолог Бориса производит потрясающее впечатление.

Достиг я высшей власти.
Шестой уж год я царствую спокойно,
Но счастья нет моей измученной душе.

Вдумчиво, с громадным сосредоточением мысли, начинает Шаляпин свой монолог; сильно подчеркивает слово «счастья» и великолепно выдержанным mezza-voce, понижая до совершенного piano, передает всю действительно потрясающую душевную муку при слове «измученной». С полным убеждением в неизбежности ужасного конца, мысль о котором, тайно от всех, гнетет его исстрадавшуюся душу, произносит он знаменательную фразу, которая потом, как сбывшееся пророчество, прозвучит в оркестре над его трупом:

Напрасно мне кудесники сулят
Дни долгие, дни власти безмятежной!

И затем сильно выделяет, с постепенным повышением на словах «славы обольщенья»:

Ни жизнь, ни власть, ни славы обольщенья
Меня не веселят.

Грустно делается на сердце от этих слов, за человека грустно, который всего достиг, чего желал, взошел на высоту последнюю, какая доступна смертному, и вот стоит, отягченный собственной судьбою, падая под ее ударами.

Борис садится в кресло, и невыразимой печалью, отцовской нежностью веет от слов, льющихся в элегической мелодии:

В семье своей я мнил найти отраду,
Готовил дочери веселый брачный пир...

Открывается рана сердца, отцовского любящего сердца, по капле точит она кровь, и нечем залечить ее...

С досадою Борис ударяет по ручке кресла:

Как буря, смерть уносит жениха.

И затем — точно черный вихрь налетает на душу царя, и поднимается все смутное, что годами накоплялось и залегло где-то на самом дне ее, все тайные тревоги, все муки совести, всё, чего никому нельзя сказать, весь ужас одиночества, в какое погружен он, великий государь всея Руси. Тревогою, отчаянием человека, потерявшего опору, звучит голос Бориса:

Тяжка десница грозного судьи,
Ужасен приговор душе преступной,
Окрест лишь тьма и мрак непроглядный...

Это слово «непроглядный» произносится так выразительно, что перед вами точно встает необъятная темнота, которой нет ни начала, ни конца, и где рождаются лишь удушающие кошмары, роятся бестолковою толпою призраки, возникают какие-то уродливые, бросающие в холод видения и, налетая на душу человека, гложат и мучат ее. Бесконечная тоска слышится в словах:

Хотя мелькнул бы луч отрады!..

Слышится полное недоумение, безотчетный трепет, каждую минуту возникающий в душе:

Тоскует-томится дух усталый,
Какой-то трепет тайный,
Все ждешь чего-то!..

Это «ждешь чего-то» — неподражаемо по интонации, исполненной глубочайшего недоумения и страха перед чем-то неведомым, что вот-вот появится...

А царь продолжает, и чем дальше, тем скорбь безмернее, и душевная мука выступает наружу в еще более ярких чертах.

Молитвой теплой к угодникам божьим
Я мнил заглушить души страданья!..

Открывается самое ужасное для человека верующего: религия не дала ему утешения; там, где усмиряются тревоги, утихают страсти, там, перед алтарем, перед святой иконой, не нашел несчастный царь отрады страдающему сердцу, и нечем утишить боль и заглушить терзанья. И кого же постигла такая злая участь, такая черная судьба?.. Царя, помазанника божия, стоящего превыше всех людей, держащего в своих руках судьбы обширнейшего царства:

В величии и блеске власти безграничной,
Руси владыка — я слез просил мне в утешенье...

Когда он произносит: «власти безграничной», мощно усиливая звук, вы точно чувствуете эту безграничность, — так неподражаемо умеет Шаляпин одним нарастанием звука вызвать отчетливое представление о характере и сущности любого явления.

И вдруг его охватывает чувство гневного возмущения происками врагов, не дающих спокойно царствовать, посягающих на крепость государства, и горькое сознание своего бессилия отвратить бедствия, постигшие Русскую землю:

А там донос: бояр крамола,
Козни Литвы и тайные подкопы,
Глад, и мор, и трус, и разоренье...

Новое чувство волнует царя: беспредельная грусть о народе. Ведь он, вступая на престол, молил: «да в славе правлю свой народ», он искренне желал его блага, он был действительно заботливым правителем, стремящимся к тому, чтобы под его державой дышалось всем легко. Но, боже! что вышло из его неусыпных забот, к чему свелись его высокие стремленья:

Словно дикий зверь, бродит люд зачумленный,
Голодная, бедная стонет Русь!..

Последние слова он произносит с дрожью в голосе, и неподдельное горе слышится в них. Ничего не вышло из всех его благих намерений. Судьба гонит его и, в довершение всех бед, насылает на него еще удар, самый тяжкий, самый несправедливый:

И в лютом горе, ниспосланном богом
За тяжкий наш грех в испытанье,
Виной всех зол меня нарекают,
Клянут на площадях имя Бориса!..

Поразительно звучит здесь глубокая убежденность Бориса в неотвратимости всего совершающегося, его безусловная вера в божий промысел. Ему, этому промыслу, угодно было, чтобы Русь посетили испытания тяжелые, быть может, превосходящие терпение народное. За что же он один в ответе, он, великий государь? Карающую десницу всемогущего судьи не под силу отвратить смертному, хотя бы он носил царственный венец. За что же проклинают имя Бориса, за что возлагают на него тяжелый ответ за все происходящее в царстве?.. Ужасное сознание, оно еще увеличивает непосильную тягость мрачных дум...

И, наконец, — последнее, самое страшное, этот призрак, неотступно стоящий перед взором царя... «Дитя окровавленное!»... Смятением и ужасом исполнены слова царя!.. «Дитя окровавленное встает»... Ему тяжело дышать, перехватило горло, сердце бьется все быстрее, быстрее, слова вырываются из уст толчками... «Очи пылают, стиснув ручонки, молит пощады»... О, каким отчаянием звучит голос Бориса: «И не было пощады!»... Какой крик вырывается из горла... Что отдал бы он в этот миг за то, чтобы была пощада? Все променял бы он: венец, почет, власть, царственную пышность, все отдал бы за мир души, за сладостный покой измученного сердца, за то, чтобы не было видений, мутящих ум и леденящих в жилах кровь... А это невозможно, невозможно!.. «Не было пощады! Страшная рана зияет»... Он видит, как она зияет, он почти ощущает эту зияющую рану... «Слышится крик его предсмертный»... Этот крик впивается ему в уши, не дает

никуда уйти, он наполняет царящую окрест ночную тишину, он отдается раздирающим воплем в его разгоряченном мозгу, и некуда бежать, и негде искать спасения... «О господи, боже мой!»... И с этим последним, мучительнейшим, заглушенным воплем, не в силах дольше сносить весь этот вихрь терзаний, несчастный царь склоняется на лавку, роняет голову на стол и так замирает неподвижно...

Но ненадолго. Ему не дадут покоя. Тихо открывается дверь, робко, несмело появляется ближний боярин с докладом о приходе князя Шуйского. Не сразу удается Борису очнуться от только что перенесенной душевной бури, и, чтобы скрыть ее следы от постороннего, быть может, слишком пытливого взора, он отворачивает от боярина свое лицо, и необычайная усталость сквозит в его чертах. А боярин, не теряя времени, нашептывает донос о том, что тайная беседа велась в дому у Пушкина между хозяином, Мстиславским, Шуйским и другими, что гонец из Кракова приехал и привез...

«Гонца схватить!» — в страшном гневе дает приказание царь, встает, выпрямляется, глаза мечут молнии... «Ага, Шуйский князь!»... Знаменательно звучит эта фраза, полная тайной угрозы; дескать, теперь-то я поймал тебя, слуга мудрый, но изворотливый и лживый.

Входит Шуйский, следом за ним царевич, усаживающийся к своему столу. Борис все еще стоит спиной к двери. Он понемногу овладевает собой и уже с полным наружным спокойствием обращается к князю:

Что скажешь, Шуйский князь?

И на слова того, что есть важные вести для царства, резко, отрывисто бросает, думая захватить царедворца врасплох:

Не те ль, что Пушкину или тебе там, что ли,
Привез посол потайный от соприятелей —
Бояр опальных?

И вдруг... какой неожиданный удар! «В Литве явился самозванец»... Беда для царства Годунова идет незваная, подкрадывается оттуда, откуда никто ее не ждал. Не ее ли предвещал этот тайный трепет, постоянно охватывающий царя? И когда Шуйский произносит: «Димитрия воскреснувшее имя», Борис, стоявший все время к нему спиной, оборачивается с неожиданной стремительностью и, как ужаленный, вскрикивает: «Царевич, удались!» Первая забота его в это мгновение — о сыне: ему не должно знать. И как только царевич вышел, Борис лихорадочно, торопливо, даже не стараясь скрыть охватившее его глубочайшее смятение, отдает приказания:

«Взять меры сей же час! Чтобы от Литвы Русь оградилась заставами, чтобы ни одна душа не перешла эту грань. Ступай!»

И вдруг какая-то назойливая, страшная, мучительная мысль, как молния, пронзает мозг:

Иль нет! постой, постой, Шуйский!
Слыхал ли ты когда-нибудь,
Чтоб дети мертвые из гроба выходили
Допрашивать царей, царей законных,
Избранных всенародно,
Увенчанных великим патриархом...

В этих словах, в том голосе, каким они произносятся, заключено бездонное недоумение, которое охватывает всю душу человека, наполняя ее холодом и мраком, недоумение перед чем-то превосходящим наше понимание. Глубже по силе выразительности, оттеняющей этот трепет недоумения, Шаляпин не мог бы сыграть аналогичное место из «Макбета»:

. . . . Но встарь,
Когда из черепа был выбит мозг,
Со смертью смертного кончалось все,
Теперь встают они, хоть двадцать ран
Рассекли голову, и занимают
Места живых — вот что непостижимо!
Непостижимее цареубийства!

Чисто шекспировский размах этой сцены, жуткое обаяние трагизма, отраженного в этих проникновенных интонациях, которые способен вложить в свои слова только великий трагический актер, действуют на нашу душу с силой почти стихийной, захватывая и потрясая ее до самых сокровенных глубин. «Ха-ха-ха-ха!» Так и покатился по всему терему, загрохотал, рассыпался ужасный, насильственный смех, звучащий таким резким разладом с тем, что сейчас творится в душе Бориса, смех, который точно стремится заглушить готовый вырваться вопль, пытается утишить боль, саднящую и мучающую огненной язвой. И как страшно это: «А?.. что?.. смешно? Что ж не смеешься?.. а!»... Еще не знаешь, что произойдет дальше, сможет ли что-нибудь сказать Шуйский, сообразит ли он мгновенно, как повести себя, а уж наперед предвидишь, что Борис набросится в самозабвении на князя, ибо обнажена его душа и демоны владеют ею в этот миг. Вот он, уже весь во власти своей душевной смуты, наступает на Шуйского с роковым вопросом, который, быть может, один только и омрачает его царские дни: «Малютка тот... погибший... был... Димитрий?» Тут, в этом вопросе — вся трагедия царя Бориса, трагедия двойственная, потому что, какой бы ответ ни был дан, легче все равно не будет. Если малютка тот был Димитрий, сознание тяжести преступления, содеянного над невинным младенцем, через труп которого Борис шагнул к престолу, не может дать покоя, должно могильным камнем лечь на душу; если он был не Димитрий, а кто-то другой, ловко подставленный, значит— последний сын Грозного жив и может каждую минуту явиться, чтобы принадлежащий ему по праву престол отнять у Бориса. Этот безвыходный трагизм отчетливо проступает у Шаляпина в этой сцене, особенно когда он богом заклинает Шуйского сказать ему всю правду, перестать хитрить, иначе он придумает князю такую казнь, «что царь Иван от ужаса во гробе содрогнется!» И после этих слов, уже окончательно не в силах владеть собой, с размаха швыряет князя на пол; мгновенная вспышка громадного темперамента сразу гаснет, и, весь вытянувшись над поверженным Шуйским, он коротко и энергично бросает ему:

Ответа жду.

Лучше бы он не требовал его, потому что ответ, каков бы он ни был, несет в себе пытку для царя, и Шуйский, умный и хитрый царедворец, это отлично знает. Борис поворачивается к Шуйскому спиной, делает несколько шагов сначала в одну сторону, потом в другую, и по лицу его видно, что он дорого дал бы

за то, чтобы его вопрос остался без ответа, чтобы Шуйский ему ничего не рассказывал. Лицо его непрерывно искажается от внутренней душевной боли, он все время как на угольях, а князь не может уняться, и слова его рассказа — точно свистящие удары бича... «По ним уж тление заметно проступало. Но детский лик царевича был светел». Борис весь содрогается, чувствуется, как его душа наполняется каким-то страшным черным туманом, а тот продолжает: «чист и ясен; глубокая, страшная зияла рана»... Удары кнута сыплются все чаще и чаще... «А на устах его непорочных улыбка чудная играла...». Жестокая судорога пробегает по лицу Бориса; непонятно, как он еще выдерживает. Однако всему есть предел, и внезапно, срывающимся, полузадушенным: «Довольно!» — Борис изгоняет Шуйского и в совершенном изнеможении опускается у стола; вся фигура его никнет, как-то обмякает, чувствуется, что он обессилен, несчастен, слаб, как малый ребенок. Трудно представить себе более яркий образ злополучной жертвы совести. Эриннии не могли бы нагнать на эллина ужас больший, чем тот, перед искаженным лицом которого пятится, отступает великий государь Руси. Каждое слово, повторяемое им точно сквозь тяжелый сон, падает, как глухие удары похоронного колокола над преступной душой, все его существо потрясено безысходной тоской. Вдруг он повернулся, нечаянно взор его скользнул по часам и... о, что же стало внезапно с несчастным царем, что нашептало ему до крайности воспаленное воображение, какой призрак почудился ему в тишине душного терема? Точно под влиянием нечеловеческой силы, Борис страшно выпрямляется, откидывается назад, почти опрокидывает стол, за которым сидел, и пальцы рук судорожно впиваются в толстую парчовую скатерть... «Что это?... там в углу... Колышется... растет... близится... Дрожит и стонет!» Ледяной ужас слышится в каждом слове, такой ужас, после которого будет еще несколько седых волос на голове, еще несколько глубоких морщин на челе. Как подкошенный, Борис рушится на колени и, точно раненый царственный зверь, мечется по полу, кидая свое большое тело из стороны в сторону, хватаясь то за стол, то за табурет непонятными, бессмысленными движениями; кажется, будто он хочет забиться под мебель, чтобы хоть как-нибудь укрыться от призрака, и в то же время, точно притянутый сверхъестественным магнитом, не может оторвать воспаленного взора от угла, где встало «оно», непостижимое, карающее, огненным мечом пронзающее душу... «Чур, чур!» — слышится словно вопль затравленного зверя... «Не я твой лиходей! чур!» Напряжение ужаса достигает высшей точки, потрясение всего существа непомерно больше, чем может вынести человек, и вот наступает просветление, чудовищный призрак исчез, миг галлюцинации прошел, в спокойном терему все по-прежнему, ровный свет луны тихо льется через окошко, и в этом смутном свете Борис, на коленях, с лицом, обращенным в угол с образами, обессилевший вконец, точно просыпающийся от тяжелого сна, осунувшийся, с опустившимися углами рта, с помутившимся взором, не говорит, а как то по-младенчески лепечет:

> Господи! ты не хочешь смерти грешника,
> Помилуй душу преступного царя Бориса!..

Рука пытается сотворить крестное знамение и не слушается, сделалась точно деревянная, и нет даже в этом целительном бальзаме облегчения для несчастного царя...

И вот конец, трагический, неотвратимый, увенчавший жизнь человека, достойного лучшей участи, но увлеченного роковым сцеплением обстоятельств, узел которых коренился в нем самом, в его неслыханном честолюбии.

Заседание боярской думы. Все сбились в круг и недоверчиво выслушивают рассказ Шуйского о том, как он подсматривал в щелку за царем и какого страшного зрелища сделался свидетелем. И вдруг... неожиданное, самое явное подтверждение слов князя. С левой стороны, в глубине, дверь из Грановитой палаты открыта куда-то в направлении внутренних покоев. Внезапно из этой двери с криками: «Чур, чур!» оборотившись спиной к собравшимся, не видя никого, не замечая происходящего вокруг, делая порывистые, странные, растерянные движения, совершающиеся как-то помимо его воли, появляется царь Борис, в облачении, но с непокрытой головой, с растрепанными волосами. Он сильно постарел, глаза еще больше ввалились, еще больше морщин избороздило лоб, перекрестными лучами легли они вокруг глаз, седина еще явственнее побелила голову и густую, некогда такую красивую бороду; печать страдания, глубокого, неутолимого, еще пуще врезалась в царственные черты лица. Впечатление совершенного бреда наяву, когда душа кажется разлучившейся с телом, производят слова, которые он произносит лицом к зрителям, но еще не видя бояр и не сознавая, где он находится:

Кто говорит — убийца?.. Убийцы нет!
Жив, жив малютка!.. А Шуйского
За лживую присягу четвертовать!

И только когда Шуйский, тихо подкравшись сзади, произносит над самым его ухом: «Благодать господня над тобой», — царь медленно начинает приходить в себя, и видно, что это стоит ему больших усилий: пальцы нервно ерошат волосы, судорога пробегает по лицу, и лишь понемногу он начинает отдавать себе отчет в том, что кругом происходит: что стоит он в Грановитой палате, что перед ним бояре, которых он же сам и пригласил. Затем медленно, через силу волоча ноги, Борис движется к царскому месту и останавливается на мгновение, чтобы выслушать сообщение Шуйского о некоем неведомом смиренном старце, который у крыльца соизволения ждет предстать перед светлые очи, дабы поведать великую тайну. Что же, пусть войдет. Царю теперь все равно; беды от этого прихода он не ждет, а кто знает, «беседа старца, быть может, успокоит тревогу тайную измученной души». Робкая надежда слышится в этих словах, и не предчувствует несчастный царь, какой удар готовит ему это неожиданное посещение. С царским величием, хоть и безмерно усталый, садится Борис на престол, дает знак сесть боярам.

Входит Пимен. Царь встречает его совершенно спокойным взглядом. Старец начинает свой рассказ про пастуха, ослепшего с малых лет и однажды в глубоком сне услышавшего детский голос. Борис слушает его спокойно, неподвижно сидя на престоле, неподвижно уставив взор в одну точку. Но только послышались слова: «Встань, дедушка, встань! Иди ты в Углич-град», — как острое беспокойство стрелой впивается ему в душу и растет там, растет, по мере того как развивается рассказ старца о чуде над могилою того, кого «господь приял в лик ангелов своих» и кто «теперь Руси великий чудотворец». К концу этого монолога все существо

Бориса охвачено безумным беспокойством, лицо его выдает, какую нестерпимую муку переживает его душа, грудь то поднимается, то опускается, правая рука судорожно мнет ворот одежды; надо бы удержаться из последних сил, не подать и виду здесь, посреди этого многочисленного собрания, что этот невинный, в сущности, рассказ так страшно действует на царя, но нет больше мочи, дыхание свело, перехватило горло, усиленно стучит, колотится в измученной груди сердце, вот-вот лопнет, каким-то мраком застлало очи, и... вдруг со страшным криком: «Ой, душно!.. душно!.. свету!» — Борис вскакивает с престола, бросается со ступенек куда-то в пространство и падает на руки подоспевших бояр. Быстро подставляют кресло, бережно опускают царя, и он лежит неподвижно, еще успев промолвить: «Царевича скорей!.. Схиму!» — лежит, голова и правая рука бессильно свесились, и весь он охвачен предчувствием неотвратимой смерти. Холодная, бездушная, она уже глянула в Борисовы очи, сейчас, вот сейчас все кончится, и грешный царь предстанет на суд перед царем небесным. Вбегает Феодор, припадает к отцу. Последним властным движением Борис отпускает бояр и, прижав к груди своей сына, своего наследника, обхватив его правой рукой, начинает последнее, скорбное прощание:

Прощай, мой сын... умираю...

В одном слове: «Прощай» — вся тоска израненной души, несказанная глубина чувств, потрясающая сила муки.

Сейчас ты царствовать начнешь.
Не спрашивай, каким путем я царство приобрел...

При последних словах легкая судорога пробегает по лицу Бориса, и дрожью проникнут его голос. Воспоминание о страшном деле опять встает перед ним в этот великий час... Но, быстро оправившись, он продолжает уверенно, как бы сам себя подбодряя:

Тебе не нужно знать. Ты царствовать по праву будешь
Как мой наследник, как сын мой первородный...

Это его единственное утешение: сын его невинен, он не ответственен за грехи отца. И уже совсем окрепшим голосом, с уверенной силою мудрого правителя дает он наследнику свой завет:

Не вверяйся наветам бояр крамольных,
Зорко следи за их сношениями тайными с Литвою,
Измену карай без пощады, без милости карай...

Особенно сильно подчеркивает он: «без милости карай»; довольно он сам страдал от неверности слуг государевых, расшатывающей московское царство. И дальше наставительно внушает Феодору:

Строго вникай в суд народный — суд нелицемерный...

Твердость и строгость голоса внезапно сменяются сердечной теплотой, когда он увещевает сына:

Сестру свою, царевну,
Сбереги, мой сын,— ты ей один хранитель остаешься,
Нашей Ксении,— голубке чистой...

Державные заботы кончились, прошел и подъем сил, вызванный сознанием царственного долга перед страной. Борис слабеет, он чувствует приближение смерти, ощущает ее ледяное дыхание... Теперь одна, одна забота, безудержная мольба человека, прожившего во грехах всю долгую жизнь свою, мольба отца, который любит своих родимых чад:

Господи!.. Господи!..
Воззри, молю, на слезы грешного отца,
Не за себя молю, не за себя, мой боже!..

Отчаянным стоном звучит это «не за себя»... Ему уже больше ничего не надо, он готов вручить душу в руки ангела своего, если только хранитель светлый уже давно не отступился от него, погрязшего во зле, в бездне преступления. Но дети, кроткие, чистые, они чем виноваты?.. И в порыве горячего предсмертного моления, летящего к престолу бога, отходящий царь Борис, уже не сознающий могущества и власти, не царь больше, но только слабый смертный и отец, делая над собой усилие, сползает с кресла, становится на колени и, обнимая сына, устремляет взор, застланный предсмертным туманом, туда, наверх, к престолу вечного, нелицеприятного судии. И весь он — одна мольба, горячая, тихая, кроткая, слезная...

С горней, неприступной высоты
Пролей ты благодатный свет
На чад моих невинных,
Кротких, чистых!..
Силы небесные! Стражи трона предвечного!
Крылами светлыми оградите мое дитя родное
От бед и зол... от искушений!..

Вся его душа изливается в этой предсмертной мольбе, слова звучат тихо и как бы отрешенно от всего мирского, звуки голоса плывут чистые, мягкие и нежные и медленно угасают; последнее слово «искушений» расточается в таком pianissimo, точно где-то в тишине ночной, при полном безмолвии всей природы, одиноко застонала струна неземной арфы, и, замирая, ее тонкий звук пронесся далеко-далеко и неслышно растаял, и тишина стала еще глубже, еще таинственнее... А за плечами царя, чуть слышимое, всколыхнулось трепетание крыльев смерти, и царь, коленопреклоненный, замер, прижимая к себе в последнем любящем объятии своего сына. Но вот в тишину, царящую в палате, вливается похоронное пение, постепенно приближающееся. С усилием Борис встает, опираясь на сына, и полуложится снова в кресло. Звуки пения растут, и на минуту царь возвращается к сознанию действительности:

Надгробный вопль, схима, святая схима!
В монахи царь идет...

Сильно, с особенным выражением, произносятся последние слова. А пение все растет, все приближается, его звуки кинжалами рвут душу и тысячами копий вонзаются в исходящее кровью сердце. И, весь охваченный безумною предсмертною тоскою, чувствуя на челе своем холодное, неотвратимое прикосновение, мечется царь, мечется в страшной агонии, исторгая из груди отчаянный вопль:

Боже!.. ужель греха не замолю?
О, злая смерть, как мучишь ты жестоко...

Царственное лицо перекашивается от невыносимых страданий. Где его былая красота, величие и мощь, гордость и надменность! Нет ничего, осталась лишь слабость смертного человека и детская беспомощность перед неотвратимым, необоримым... Но, когда бояре, монахи, певчие с зажженными свечами входят в палату, Борис, вдруг собрав последний остаток сил, вскакивает с кресла, выпрямляется во весь свой величественный рост и колеблющимися неверными шагами кидается им навстречу с громким, потрясающим возгласом:

Повремените, я царь еще!..

Он хочет еще хоть на мгновение призраком своего беспредельного могущества, перед которым никнет все живущее, заглушить предсмертный страх, тоску страдающей души. Ему кажется, это возможно. Нет, поздно! Могущество царя земного ничто перед могуществом царя небес, и, как подкошенный, Борис падает на пол... Еще последнее усилие, и он приподымается; последняя забота, как молния, пронзает мозг его; дрожащей рукою указывает он боярам на Феодора:

Вот... вот царь ваш!.. Простите!..

И опрокидывается навзничь. Больше ни звука, ни движения... Тишина кругом, и потрясенные бояре безмолвно склоняются перед телом того, кто за минуту еще был их неограниченным властителем. А в оркестре, точно заключающий древнюю трагедию рока хор, проносится мотив фразы: «Напрасно мне кудесники сулят дни долгие, дни власти безмятежной», — скорбно звучит мелодия неоправдавшегося пророчества над телом государя московского, в единый миг обратившегося в ничто, в прах земной, и тихо-тихо замирает, и последние отзвуки ее едва слышно дрожат в воздухе и вот... растаяли совсем.

ИВАН ГРОЗНЫЙ РИМСКОГО-КОРСАКОВА

...Растет тревога, ширится смятение... Уж близко, близко грозный царь... Слышен уж топот коней... Словно дикие звери, влетели на площадь верхами свирепые татары и замерли в ряд. Холодный ужас охватил народ... Вот заколыхались царские знамена, все ближе, все ближе царь, ужас и страх растут... Грохнул весь народ, как один человек, на колени, потупились головы, все слилось в жарком молении о милости, и вот... въехал царь Иван...

Въехал, остановился. Гробовая тишина повисла в воздухе. Низко пригнувшись к гриве коня, пронзительно глянул он на народ, глянул направо, глянул налево: злобой, гневом, безысходным ужасом повеяло от грозного взгляда страшных очей, сверкнувших из-под нависших, сдвинутых бровей, от всего его мрачного лица, на котором нечеловеческая жестокость и бурные, дикие страсти начертали неизгладимые знаки... Захолонуло на сердце у всех: вот сейчас молвит слово, махнет рукой, — и станут на площади бесчисленные плахи с топорами, запылают, задымятся костры, обнажатся мечи, засверкают ножи, и покатятся головы, польется рекою кровь, и стоны бесчисленных жертв полетят к небесам... Вот-вот, сейчас...

Терем князя Токмакова.

Низко склонившись, пятясь задом, входит старый князь-наместник, за ним в дверях показывается «он».

Войти, аль нет?

Сколько язвительности в этих словах! Ведь если «нет» — пропал старый князь, не видать ему царской милости. А тот стоит, не переступая порога, и смотрит в упор на князя, а за ним виднеются опричники, жуткая царская свита...

Ин войти?

Отлегло от сердца, смилостивился Грозный. Надолго ли? Входит царь Иван. На нем — кольчуга, поверх которой крест, на кресте золотая кованая перевязь, из-под кольчуги выказывается роскошный шитый кафтан, на голове — остроконечный шлем, из-под которого выбиваются редкие космы длинных, жидких волос; черная борода, по которой сильная проседь легла в двух местах ясными полосами, крючковатый хищный нос, страшные глаза, порою загорающиеся зловещим блеском; на его лице, усталом, изможденном, подернутом каким-то сероватым налетом, резкими чертами врезались все страсти, все заботы, тревоги и горести, волновавшие царя в течение его бурного царствования, отпечатлелась невероятная смесь жестокости, лукавства, лицемерия и царственного величия.

Присесть позволите?

И медленно, едва переступая с ноги на ногу, склонив голову, движется к княжескому месту, почтительно ведомый под руки с одной стороны Токмаковым, с другой — Матутой. Один полон покорности, другой — рабского трепета. А «он» изволит издеваться, и сколько дьявольской насмешки, худо скрываемого презрения, подозрительности слышится в его словах:

Ей-ей, спасибо!
Да как еще сажают-то: вдвоем!
Как подобает, по-христиански:
Направо ангел, налево дьявол...

Царь с силой бросает слово «дьявол» и при этом как взмахнет руками... обоих так и стряхнул; Матута, ни жив ни мертв, в угол отскочил.

И вдруг принимает самый смиренный, самый покорный вид, прикидывается таким несчастным, хуже которого во всем обширном царстве Российском не сыщется, и униженно произносит:

Да я-то, скудоумный,
Я худородный, грешный раб господень...

Он при этом еще и сгибается несколько, да потом вдруг как двинет рукою о стол:

Вас разберу!

Смертельным холодом повеяло от этого «разберу». Он разберет!..

Сел грозный царь. Ну, что же, теперь не худо и отдохнуть, и душу отвести: пожалуй, не худо и позабавиться чем ни на есть... И узнает царь, что есть у князя дочка уже на возрасте.

Подросточек?

Одно это слово произносится с неподражаемой интонацией, на которую способен только Шаляпин, одно это слово вдруг освещает целую область духа, темную и жуткую, где господствуют первобытные жадные позывы грубой плоти:

Вели-ка поднести.

Многозначительно звучит это на вид такое простое «поднести»; дескать, посмотрим, может, и позабавимся маленько.

Входит Ольга в пышном наряде, смущенная, в руках ее поднос с чаркой; медленно приближается и склоняется перед царем. А он, обратясь к ней: «Ну, поднеси теперь и мне, да не с поклоном, поцелуем», — встает, как бы прихорашивается и подходит к ней за поцелуем: тут как глянут на царя ее глаза, да прямо в душу, и что-то в этой душе забытое мгновенно шевельнулось:

Что?.. Что такое? Мати пресвятая!..
Не наважденье ль?..

Смутился! Грозный царь смутился! Человеческое проснулось в нем, какие-то невидимые нежные нити протянулись от чистой девичьей души к душе... кого же? Иоанна Грозного!.. Точно бог и дьявол стали лицом к лицу... Вот какая-то едва заметная тень скользнула по лицу царя, что-то дрогнуло в углах рта... «Не хочешь ли со мной поцеловаться?» — но уж нет в этих словах прежнего значения, и смех, которым он вдруг разражается, звучит неверно и насильственно.

Пожалуй, что теперь и закусить не худо.

Пригожая подруга Ольги подносит ему пирог с грибами. Царь почти в духе. Видно, миновала гроза, свободнее стало дышать.

Ты, княжна, в гости к нам
Приезжай-ка, не бойся;
Там у нас, на Москве,
Теремок есть высокий.

Это обращение звучит необычайно нежно, но голос сразу становится повелительным:

Пора хозяйке отдохнуть.

И после малого размышления принимается за еду. Но пирог-то ведь псковской, и хоть говорят, будто он с грибами, а все ж таки... Бог его ведает, чего туда наложили эти крамольники. И царь сперва подозрительно приглядывается к нему, осторожно отламывает кусок, заглядывает в самую середину, нюхает, что-то презрительно отбрасывает в сторону и, наконец, осторожно решается положить в рот самый небольшой кусок. Мимоходом он роняет:

Я все хотел тебя спросить, князь Юрий,
На ком ты был женат?

Упоминание о Насоновой поднимает вихрь в душе царя... А старый князь рассказывает ему про то, как умерла Вера, оставив на его руках свою дочку, Ольгу. Во время рассказа лицо Грозного выражает напряженное внимание, он весь ушел в созерцание чего-то давнего; с той поры столько было пережито пестрого, дикого и кровавого, что далеким сном кажется этот отголосок былой любви.

Это глубочайшее внутреннее переживание отражается на его лице почти чудесным образом, до того самые приемы мимики нежны и тонки в своем художественном совершенстве...

Князь Юрий кончил... Что-то шевельнулось в самых тайниках царева сердца, что-то защемило душу:

Помяни, о господи, рабу твою во царствии твоем.

Бесподобно выражено молитвенное настроение в этом piano, являющемся шедевром звуковой передачи.

Минутная борьба происходит в душе, и вот... смягчилось жестокое сердце, и по суровым чертам лица как будто скользнула тень благости. Царь встает. Руки дрожат...

Да престанут все убийства!.. Много крови!..

В этих словах слышится почти раскаяние.

Подняв руки с развернутыми наружу ладонями, он как бы отрясает что-то:

Притупим мечи о камени.

И вслед за тем широко и сильно произносит: «Псков хранит»... все усиливаясь, мощная волна звука летит вдаль: «господь!»...

Другая картина встает перед нами. Окрестности Пскова. Небольшая царская ставка раскинулась посреди живописной местности. Кругом густой лес, на заднем плане темнеет река под высоким обрывистым берегом, и так и чувствуется ее спокойная, холодная глубь; над землей навис темный покров летней ночи, мрак кругом; лишь в царской ставке, полы которой откинуты на две стороны, яркий свет, и зажженные свечи озаряют ее богатое убранство.

Царь Иван, один, сидит в кресле, погруженный в задумчивость, и глубокая тоска гнетет его: вспомнилась ему былая страсть, не идет из ума дочь его, так нежданно-негаданно встреченная им, мучат его думы о крепости его царства... И вдруг перед ним — Ольга, дочь его, со своим чистым девичьим сердцем, со своими невинными очами, смело глядящая на того, на кого никто не дерзал поднять глаз, смело высказывающая ему правду, то, чего, может быть, во всю жизнь не слыхал грозный царь. И снова встают перед ним далекие тени позабытого прошлого, какие-то струны зазвучали в душе, хорошие, тихие струны, и нежданное родилось желание оправдаться перед дочерью, сделать так, чтобы поняла она его, почувствовала, что не такой уж он злодей, что если и бывает подчас жесток и лют, так царская доля тому виною, заботы о крепости и целости государства так велят. Он в это мгновение полон самого искреннего доброжелательства.. И вдруг — жестокий удар: сумасбродное нападение псковской вольницы с Михайлой Тучей во главе, кровавая схватка и... смерть Ольги.

Тихо вносят ее в шатер, бережно кладут на ковер; царь Иван — в страхе и трепете: ведь он не удержал ее, не успел сказать ей самого главного, не успел открыть ей, что он — ее отец... А тут Бомелий, царский врач, с роковыми словами:

— Государь! Господь единый воскрешает мертвых...

Сразило грозного царя, человеческие чувства прорвались наружу и властно овладели им. Весь его облик изображает необычайное смятение. На лице испуг, почти детское недоумение. Растерянно оглядывается. Водит взором по лицам присутствующих, как бы ища у каждого ответа: «Да что же такое случилось?»... Руки как-то странно растопырены. Переводит взгляд на покойницу. Растерянность становится еще большей. Чувствуется, что у царя внутри все как-то замерло. Внезапно его блуждающий взор падает на образ в углу. Тогда лихорадочным движением схватывает он требник, раскрывает его, с усилием становится на колени, крестится, и мнится, что скорбный взор, обращенный к образу, с тоскою спрашивает:

— Господи благий! За что, за что ты так страшно покарал меня, за что лишил последнего утешения в моей грешной жизни, зачем отнял у меня мое ненаглядное дитя?.. О господи, тяжка десница твоя!..

Требник выпадает из рук, и с искаженным от страшной боли лицом грозный царь порывисто схватывает голову покойницы, прижимает к груди, рыдает, весь отдавшись рвущему сердце горю, и, теряя последнюю власть над собой, не переставая рыдать, склоняется на землю рядом с телом дорогой дочки...

...Сила художественной выразительности не зависит от длительности во времени; она измеряется только глубиной, и чем больше эта глубина, тем острее впечатление, хотя бы видение искусства было по краткости своей подобно молнии. Я не знаю другого артиста, который был бы способен одной молниеносной вспышкой своей игры потрясти зрителя в той же мере, как если бы развил перед ним целую драму. Этим даром владеет только Шаляпин. Он один обладает замечательной способностью сосредоточивать в одном моменте игры, часто безмолвном, только пластическом, всю силу своей творческой интуиции, доводя ее до высшего напряжения. Он точно весь загорается ярким светом, идущим изнутри, из глубины его духовного существа. Здесь мы имеем дело с крайне редким явлением перевоплощения актера в задуманный им образ. Многие отрицают возможность такого перевоплощения, но ничем иным нельзя объяснить силу впечатления, производимого игрою иного артиста, как именно тем, что в данное мгновение он вполне отрешается от своего «я» и силою своего рода самогипноза становится как бы совершенно реально Иоанном Грозным, Макбетом или Валленштейном. Отчетливое постижение духа отдаленной эпохи, отделенной от нас столетиями, нами, людьми совершенно другого облика, других чувств, другой культуры, уже составляет некую тайну, владеть которой могут лишь редкие натуры, отмеченные печатью специальной гениальности, направленной в сторону раскрытия особенностей духа прошлых времен. Шаляпин в величайшей степени одарен этого рода гениальностью, помогающей ему создавать, во всей их жизненности, образы исторического прошлого, какими бы грандиозными они ни были. Воссоздать на сцене личность, подобную Иоанну Грозному, сделав это так, чтобы поверили в его реальность, по силам лишь великому трагическому актеру. Еще более трудным является показать Грозного не в сложных перипетиях развивающейся драмы, а в тех немногих проблесках, в тех отрывочных мгновениях, что дает нам либретто оперы Римского-Корсакова «Псковитянка», со-

ставленное по драме Мея, не отличающейся крупными художественными достоинствами. Но и тут Шаляпин достигает чрезвычайных результатов, дорисовывая и дополняя то, что лишь намечено, подразумевается, что скрывается где-то по ту сторону слов, недостаточно проникновенных. Как он этого достигает — это тайна гения, разоблачить которую невозможно, как не выразить словами, чем и как достиг Рафаэль высшего очарования живописи в Сикстинской мадонне.

ОЛОФЕРН СЕРОВА

Меланхолическая, полная ленивой восточной неги, льется оркестровая мелодия, и в такт ей послушно изгибаются в пляске прекрасные танцовщицы гарема Олоферна, то вскидывая на воздух стройные тела, то в сладостной истоме припадая к земле. А он, их властелин, могучий вождь, непобедимый Олоферн, второй после Навуходоносора в царстве Ассирийском, он даже не смотрит на них. Вот там, в глубине, на изукрашенном ложе лежит Олоферн, простершись в полной неподвижности. Тяжелая дума овладела им... Пошевелился чуть заметно, бросил мимолетный, равнодушный взгляд, — «что там за мельканье?» — и снова отвернулся, снова неподвижен, тих, спокоен, но в этом обманчивом спокойствии, чувствуется, притаилась гроза... Сейчас грянет, сейчас разразится огнем и громом...

Прочь все вы с глаз моих!
Теперь мне не до ваших песен!..

Медленно приподнимается с ложа своего Олоферн, медленно выпрямляется во весь свой могучий рост. Стремительно пустеет шатер, разбегаются все — танцовщицы, прислужники, воины, страшась своенравного гнева повелителя. Что за великолепный облик, какое царственное величие! Темно-бронзового цвета лицо, резко изогнутый нос, сверкающие глаза и зубы, мощные, мускулистые руки, роскошно убранные волосы, тяжелой, черной как смоль волной упавшие назад и перевязанные спереди ассирийской повязкой, громадная борода, тщательнейше завитая и усыпанная золотыми блестками, археологически точный костюм, превосходно подобранный по тонам, — все, вместе взятое, сразу приковывает внимание, создавая впечатление таинственного видения. И как он красив весь, от головы до пят, как бесконечно прекрасно его лицо! На нашей сцене почему-то повелось изображать Олоферна каким-то лохматым чудищем. Конечно. Олоферн должен быть красив: ведь он аристократ, он, как говорит библия, первый после Навуходоносора в Вавилонском царстве; он принадлежит к восточной расе, вообще красивой и еще более прекрасной в ту давнюю пору, когда люди, сильные духом и телом, блистали первозданной красотой, не отравленной ядами интеллекта. Вот он медленно сходит по ступеням ложа и, не спеша, каменными шагами начинает мерить шатер взад и вперед, изливая гнев свой на то, что приходится стоять и смотреть уж тридцать дней на жалкое иудейское гнездо, и кому же?.. Олоферну, ему, с полсвета собирающему дань, ему, перед кем во прах повержены властители и боги, и непомерной гордостью звучит его голос, когда он повторяет: «Властители и боги у ног моих лежат»... И пока он расточает свой

гнев в словах, полных суровой энергии, звучащих, как металл, пока неспешною походкою, точно царственный лев, он движется по своему шатру, образ Олоферна обрисовывается весь, до глубочайших тайников его души, и поистине непостижимыми кажутся те пути, те средства, с помощью которых вызван перед нами этот грозный библейский призрак, эта тень из тьмы далеко ушедших веков, облеченная в плоть и кровь, проникнутая пафосом трагедии и воплощенная в форму, блистающую утонченной гармонией высокого художественного стиля.

Что такое стиль исполнения в свете музыкально-драматического искусства, до мелочей отвечающий содержанию роли, характеру изображаемого лица, — это яснее всего можно постигнуть, увидев Шаляпина в роли Олоферна. Без фантазии нет творчества. Только пылкое воображение, не признающее границ и не сдерживаемое осторожным рассудком, может дать артисту исходную точку для того, чтобы провести роль в определенном и строго выдержанном стиле, сообщив изображаемому лицу яркую выразительность. Чтобы так сыграть Олоферна, как это делает Шаляпин, нужна действительно безмерная фантазия. Уж, конечно, артист для этого в архивах не рылся и пыль с ученых сочинений не стряхивал. Ему достаточно было один только раз взглянуть в музее на ассирийский барельеф, может быть, даже всего только на фотографию с этого барельефа, чтобы тотчас же его точно осенило: «А что если так провести всего Олоферна, попробовать сообщить пластическому рисунку роли именно эту характерность линий?» Отправная точка найдена, все остальное вытекает вполне последовательно, и вот перед нами оживший камень, который говорит с нами, на нас смотрит, овевает нашу душу таинственными чарами, — не мрамор, ласкающий взор своими нежными отсветами, и не бронза, которая, при всей своей твердости, все же несет с собою впечатление чего-то мягкого, а именно камень, обломок величественной скалы, над которой прошли тысячелетия, но ее мощности сокрушить не могли. На таких камнях увековечились когда-то жившие люди, человекоподобные боги, чьи алтари давно повержены во прах, богоподобные цари и полководцы, олицетворявшие неслыханную по своему величию и безграничности земную власть. Суровые, жестокие, несокрушимо стоят эти камни, и кажется, что если бы царь, иссеченный на одном из них, внезапно ожил, ступил, сверкнул очами, заговорил, мы в страхе отпрянули бы прочь, не в силах вынести этого зрелища, этого видения из тьмы седой древности: оно раздавило бы нашу душу. А между тем такое видение посещало нас: суровый камень двигался и говорил, и все, до мельчайшей черты, было в нем, как камень, обросший мхом древности. До этого чуда монументальной пластики артист мог подняться только потому, что в самом себе, в ритме своего тела, он чувствовал древнего человека. Быть может, скажут: Шаляпин дает не реального человека, а лишь его пластическое отражение в ассиро-вавилонском рельефе, воплощая этот рельеф в сценические плоть и кровь. Но не все ли это равно? Бесконечно важно то, что он воспроизводит во внешнем облике соответствующий стиль, взятый в огромном и строго выдержанном обобщении, и этим достигает поразительного художественного результата: суровое изображение восточного властителя, врезанное в гранитную скалу, едва от нее отделяющееся, все в крупных, резких штрихах, вдруг ожи-

вает, загорается красками, трепещет чувством и говорит с нами тем же суровым, полным пламенной гордости языком.

Шаг за шагом развертывает Шаляпин в своем Олоферне чудеса монументальной пластики, громоздит один скульптурный момент на другой, придавая каждому то идейное содержание, которое подсказывается характером музыки в данный миг, творит с непринужденностью, широтою размаха, совершенной свободой и неподражаемой простотой гения. Да, простота, удивительная простота — вся его игра в Олоферне, несмотря на технические трудности роли, не взирая на всю необыкновенность применяемых им приемов. Это так же просто, благородно и величественно, как та каменная скульптура, что некогда украшала храмы и дворцы Ассиро-Вавилонского царства, и поразительна та гармония, с которой Шаляпин выдерживает все свое исполнение, от начала до конца, в стиле этой скульптуры. Преимущественное положение в профиль; руки, развернутые к зрителям внутренней своей стороной; такое же положение ладоней, причем вся рука образует ломаную линию с двумя углами: в локтевом сгибе и у кисти, а пальцы плотно сомкнуты; разнообразные вариации жеста без отступления от основного его характера; определенный и четкий рисунок каждого движения и малое их количество; царственное спокойствие, медлительность и неподвижность; поразительная выдержка даже в самые рискованные моменты — все это создает впечатление необычайной силы и красоты, проникнутой совершенно особенной выразительностью.

Неподвижно, как изваяние, стоит Олоферн у входа в свой шатер, пропуская мимо себя войска под звуки марша; с величественной медленностью идет к своему трону, готовясь принять Юдифь, и только, приблизясь к самому его подножию, делает неуловимо быстрое движение, напоминающее прыжок хищного зверя, с неожиданной для его массивной фигуры легкостью вскакивает на высокую площадку трона и тотчас же, усевшись, принимает совершенно неподвижное положение, с прямо поставленным станом и пальцами, опирающимися о колени; ни единый мускул не шевелится в лице, и на этой безмолвной маске говорят одни глаза, устремленные на Юдифь. Так сидит он все время, пока поет она, и, озаренный ярким блеском солнца, пробившегося сквозь полотно шатра, похож в своей гипнотизирующей неподвижности на древнее божество, и зритель может лишь догадываться, что под этой каменной оболочкой клокочет лава вместо крови, что бурные желания, по мере того как он пристально изучает красоту Юдифи, все сильнее и сильнее овладевают всем его существом.

Или вот — великолепная сцена оргии, чрезвычайно трудная для большого артиста, потому что в ней легко сбиться на трафаретное изображение человека, приходящего в состояние опьянения. В ней нет ни одного момента, когда бы Олоферн показался грубым и резким в проявлении своих первобытных инстинктов; первобытность не мешает ему быть царственно величавым. Если он порою страшен, то и в эти мгновения подкупает красота, с которой проявляются его душевные движения. Гордость, непомерная гордость человека, упоенного победами, сознающего свою силу и власть не потому, что он сидит и, подобно ассирийскому царю, дремлет на престоле, но потому, что он работает, он покоряет царства, он в Вавилон готовится нести «венец над целою вселенной», — эта гордость воплощается в каждом движении, в каждой позе, исполненных величия и

дикой красоты, в выражении скульптурно-прекрасного лица, на котором поблескивают белки глаз, и взор, устремленный поверх всей этой толпы воинов, евнухов, слуг, кажется, уже видит где-то сквозь туман исполинский престол, подобного которому еще не было на земле. «Над нами небо со звездами» — вот единственное, что недоступно Олоферну; «под нами в прахе все народы» — вот плод его воинских трудов, работы его меча; и, наконец, — предел всех человеческих желаний, нет... даже не человеческих, а властелина, внезапно возомнившего себя божеством: «Один престол, один владыка на земле — для всех он будет царь, и жрец, и бог!» Эта грандиозная идея соединения в одних руках власти светской и религиозной, делающей богом ее носителя, получает у Шаляпина настолько яркое выражение, что внешние проявления всей этой сцены — опьянение Олоферна, его ухаживание за Юдифью и постепенное омрачение рассудка, заканчивающееся обмороком, — как-то отодвигаются на второй план, что представляется совершенно правильным с точки зрения художественной правды.

И так оставаться до конца в строго выдержанном стиле каменного рельефа, не терять взятого в основу пластического тона, характерной линии всего тела, даже в самые сильные драматические моменты, подобные тому, когда Олоферн закалывает Асфанеза или когда под влиянием хмеля у него темнеет рассудок, — для этого мало владеть сценической техникой, потому что одна техника, сколь бы она ни была виртуозна, без согревающей ее идейности, — мертва; тут нужно сверхъестественное проникновение ролью, такое, при котором артист внезапно начинает чувствовать во всем существе своем биение как бы иной жизни, перестает сознавать в себе современного человека. Ритмом тела определяется основной тон, в котором осуществляется та или другая роль, и уж, конечно, у самого Шаляпина, как человека нашего времени, этот ритм — один, у Сусанина — другой, у царя Бориса — третий, у Олоферна — опять же новый, совершенно своеобразный. Олоферна можно сыграть, пустив в ход весь арсенал обычных актерских приемов, и даже захватить зрителей, которые на такое исполнение, может быть, отозвались бы сильнее, потому что видели бы перед собою нечто более привичное и понятное. Но Шаляпин захотел неизмеримо большего, захотел утонченной стилизации игры, преломления личности Олоферна сквозь призму ассирийского искусства, которое, весьма возможно, изображало видимый мир известными нам по сохранившимся памятникам приемами вовсе не потому, что оно иначе не умело, а потому, что он был таким в действительности. Разговор о наивности и неразвитости этих приемов пора оставить. Ассиро-вавилонское искусство вовсе не стояло на низкой ступени развития, да и не могло стоять, потому что его пульс бился в унисон с пульсом всей культурной жизни страны, а эта культура была высокой. Бессознательно оно, руками своих мастеров, отражало то, что было в действительности.

Артист, воссоздавая на сцене образы далекого прошлого, прежде всего задается вопросом о душевном и физическом стиле того или другого народа; ему нужно уловить тон души и тон жеста. Первый угадывается по материалу литературному, второй сохраняется отраженным только в изобразительном искусстве, и, проникаясь особенностями последнего, чуткий, одаренный фантазией артист не может творить свой сценический образ иначе, как оставаясь в плоскости искусства того народа, к которому принадлежит изображаемое лицо. Но, конечно,

все это может привести к созданию художественного образа только при условии, что сложная техника роли будет покрывать собой подлинное переживание. То и замечательно у Шаляпина, что избранная им для Олоферна пластическая форма переполнена одушевленнейшим содержанием, что за угловатыми линиями, за суровым каменным рельефом этого образа угадывается клокотание страстей, что каждый жест, не теряя ни на минуту своей стильности, теснейше связан с определенным переживанием. По смелости замысла и по тонкости художественного его выполнения Олоферн занимает особое место посреди всех прочих сценических созданий Шаляпина...

ДОН КИХОТ МАССНЕ

...«Дон Кихот» Массне обречен на скорое забвение, потому что в нем нет ни музыки, ни пения. Но в одном отношении самое появление на свет этого произведения весьма поучительно. Композитор написал его специально для Шаляпина. Какой урок нам! Судьба послала нам величайшего оперного артиста, и до сих пор ни один русский композитор не удосужился написать оперу, рассчитанную на него. Тот же Массне писал «Эсклармонду» для Сандерсон, переписывал теноровую партию Вертера для Баттистини, ибо слишком хорошо понимал, что значит участие такого художника пения, и, наконец, сочинил «Дон Кихота» ради нашего Шаляпина. А у нас?.. Между тем одна мысль о том, какой образ может быть создан Шаляпиным, казалось бы, должна вдохновлять музыкальных авторов.

Тем более досадно, что, имея в виду Шаляпина, так небрежно обошлись с «Дон Кихотом». Сначала Сервантеса перекроил на свой лад некий Лоррен. Это, впрочем, было еще до Массне. Потом явился либреттист Кэн и произвел свою перекройку. Получился текст для музыки Массне, причем вся глубина мысли, чистота и возвышенность идеи, аромат поэзии, которыми мы восхищаемся у Сервантеса, исчезли; остались, подобно тому как мы это видим в «Фаусте» Гуно или в «Гамлете» Тома, лишь имена действующих лиц да слабые намеки на обстановку и кое-какие обрывки знакомых событий, поступков и речей. Дульцинею превратили в куртизанку. Какие-то разбойники где-то обокрали Дульцинею, похитив у нее драгоценное ожерелье. Дон Кихот отправляется на поиски и добывает ожерелье. Все эти перипетии, весьма несложные и малохудожественные, разыгрываются на фоне тривиальнейшей музыки. Последняя ужаснее всего. Надо было совершенно ничего не понять в личности Дон Кихота, чтобы не найти на своей музыкальной палитре красок, которые дали бы музыкальную обрисовку рыцаря печального образа, способную раньше, чем поднялся занавес, раньше, чем появился Дон Кихот, кто бы его ни воплощал, затронуть в нашей душе такие струны, которые звучали бы в унисон со струнами души Дон Кихота, чистого мечтателя. Вместо всего, что подсказывается самой элементарной логикой искусства, — одни клочки, обрывки, мертвые, бесформенные, поистине грубый камень, покрытый придорожной пылью.

И вот по этим-то разрозненным клочкам, захватывая роль гораздо шире, проникаясь сущностью изображаемого героя неизмеримо глубже, чем на это рассчитывают либретто и музыка, Шаляпин раздвигает такие идейные горизонты,

которые и не снились ни либреттисту, ни композитору, и чудесно создает необыкновенно яркий и гармоничный, безмерно трогательный образ, рельефный и жизненный, и в то же время общечеловеческий. Вы видите: вот ходит по земле прекрасный мечтатель, ходит, точно во сне, и грезит, грезит без конца, мечтает о всеобщем счастии, о том, чтобы всем жилось свободно и легко, чтобы торжествовала правда и погибало зло, чтобы исчезли навсегда страдания и вечно царствовала счастливая любовь. Безумец!.. Он не понимает, как безрассудны его мечты, как тщетно рассыпать перед людьми заветные сокровища души, как черствы все сердца, он не замечает, как смешон всякий его шаг... «Святой герой» — зовет его Санчо. Да, святой, ибо чист и незлобив сердцем, как ребенок, этот стареющий рыцарь печали. Когда его кристальный образ появился перед нами впервые, вызванный к жизни волшебством Шаляпина, мы пережили мгновения настоящего счастья, и память о нем осталась неизгладимой, потому что, увидев его раз, увидев воплощенной чудесную мечту о Дон Кихоте, невозможно было не полюбить это прекрасное воплощение, а полюбив, будешь до конца жизни хранить его в своем сердце. Кто из нас, если стремился к какому бы то ни было идеалу, не был Дон Кихотом, пока жизнь не наложила свою тяжелую лапу на наше плечо и не оборвала листок за листком все яркие цветы наших благородных стремлений? Но много ли тех, кто, идя всегда напролом и вечно создавая вокруг себя миражи, всю жизнь остаются Дон Кихотами? Хотите увидеть в зеркале свое давнее отражение? Хотите вызвать из тьмы забвения когда-то ваши собственные черты?.. Взгляните на Шаляпина, взгляните на Дон Кихота. Нужды нет, что на груди его латы, на голове шлем, хотя бы из блюда цирюльника, сбоку длинная шпага и в руке копье, — все это внешнее, все это случайные подробности, — а вы в лицо вглядитесь, в выражение глаз, в движения, вслушайтесь в голос, — тогда вы поймете душу Дон Кихота, его детскую доверчивость и наивность, его голубиную кротость, величие его помыслов, его отвагу и чистоту сердца, тогда почувствуете всю извечность этого образа, его непреходящее бытие. И все это лишь потому, что жест и тон, два фактора, влияющие на создание сценического образа, подсказаны здесь Шаляпину с той непреложной убедительностью, которая не может быть оспариваема, как всякая художественная истина, найденная в счастливом вдохновении.

Вот, в сопровождении верного оруженосца Санчо, Дон Кихот медленно выезжает на своем белом Росинанте на площадь испанского городка и останавливается. Вот он, рыцарь печального образа, такой, каким он смотрит на нас со страниц романа Сервантеса, каким мы знаем его, еще с детских лет отпечатлевшимся в юной фантазии. Длинный, тощий, с необыкновенно худым лицом, украшенным сильно выгнутым длинным носом; узкая, волнистым клином падающая борода; жесткие, длинные, круто торчащие усы; из-под шляпы в беспорядке выбиваются волосы неопределенного оттенка, частью поседевшие, частью просто выгоревшие от солнца; необычайное добродушие разлито во всем лице, а в глазах как будто застыла какая-то навязчивая мысль; портретность доведена до художественной виртуозности, которой мог бы позавидовать любой живописец или скульптор; исчез Шаляпин — актер, певец, человек наших дней, все привычное, знакомое скрылось под оболочкой образа, воскрешаемого из тьмы далекого прошлого, все равно, бродил ли и впрямь прекрасный безумец по городам Касти-

лии или он только тень фантазии Сервантеса. Впечатление усиливается с каждым движением этой своеобразной фигуры, облаченной в заржавелые доспехи, с головою, покрытой Мамбреновым шлемом. Прекрасно оттенена необычайная мечтательность, доводящая до безумия, идеализм, влекущий рыцаря на подвиги во имя добра, справедливости и любви. Пусть Дон Кихот витает в эмпиреях, пусть заносится в области необычайной фантазии, всегда и везде у него на первом плане мысль, мечта, и эта мечта, от которой он не может оторваться, налагает особый отпечаток на всю его внешность, необычайно сдержанную. Здесь у Шаляпина поражают такие приемы, каких не встретишь в других ролях, где много дикой страсти, бурных проявлений властного и гордого характера, где выступает стихийное начало в природе человека. Дон Кихот движется медленно и спокойно. Нет ничего лишнего, всюду чрезвычайная экономия жеста и мимики, и безмолвен ли Дон Кихот, разговаривает ли он, везде чувствуется чрезвычайная сосредоточенность человека, взор которого обращен вовнутрь. Грубые проявления жизни так мало его задевают, что, когда он вступает в бой с одним из поклонников Дульцинеи, сосредоточенность и благородная замкнутость не покидают его и здесь. Всю чарующую мягкость души Дон Кихота, весь его увлекательный идеализм, всю сосредоточенность и безмятежность духа Шаляпин проводит в голосе сквозь такую виртуозную гамму разнообразнейших оттенков, в смысле изменения характера звука в зависимости от душевного переживания в каждое данное мгновение, какая под силу только певцу, доведшему вокальную технику до последних границ совершенства. Вот когда сказывается, что такое школа, та школа пения, которую в России, кроме Шаляпина, вы найдете лишь у немногих. Только при условии виртуозного владения голосом можно доходить до таких чудес певческой выразительности, до каких Шаляпин поднимается во всех своих партиях, а в Дон Кихоте подавно, делая интересным то, что у композитора, по крайнему безвкусию мелодии, совершенно однообразно и безразлично. И все, что цветет в душе Дон Кихота, находит полное выражение в звуке голоса. Когда он говорит в первом акте, как он хотел бы, чтобы среди людей царствовала вечная радость и чтобы всем жилось легко, вслушайтесь только, какой светлой окраской вдруг проникается его голос. А в дальнейшем надо слышать, как Дон Кихот, стоя перед балконом Дульцинеи, поет ей свою серенаду, проводя последнюю в чудесном mezza-voce, в pianissimo, подобном шелесту травы на заре под дуновением утреннего ветерка, — искусство, изобличающее в певце исключительного мастера и знатока художественных эффектов, которые можно извлечь из голоса. В этом виртуозном mezza-voce, звучащем с мягкостью скрипки, выражена вся беспредельная мечтательность души Дон Кихота. Чрезвычайно рельефен момент, когда посреди поединка Дон Кихот вдруг вспоминает, что он не допел серенады, и, бросив своего противника, берется снова за лютню. И затем — до чего картинен финал первого действия, когда Дульцинея, дав Дон Кихоту поручение найти ожерелье, похищенное у нее разбойниками, убегает со своими поклонниками, и ее смех звучит еще вдали, а Дон Кихот, не замечая ничего, не видя грубой правды, чувствуя себя лишь необыкновенно обласканным вниманием дамы, которой он в мечтах посвятил свою жизнь, которую сделал королевой своей души и моля небо осенить ее своим покровом, замирает на страже перед ее балконом с обнаженным мечом в руке, и лунный свет, падающий на ры-

царя, озаряет его бледное, восторженное и кротко-задумчивое лицо, которое начинает казаться почти неземным.

Великолепным моментом в общей концепции роли является третья картина оперы. В поисках ожерелья Дульцинеи Дон Кихот, в сопровождении своего преданного Санчо, забрался в дикую гористую местность. Очень возможно, что где-нибудь неподалеку скрываются те самые разбойники, достать от которых ожерелье дал обет Дон Кихот. Спустилась ночь. Усталый Санчо вытягивается на земле, засыпает. Дон Кихот, опершись на копье, становится на страже. Но сон одолел и его, и добрый рыцарь дремлет, картинно обхватив рукою копье, и голова его никнет все ниже и ниже... Вдруг какой-то неясный шум пробуждает его от дремоты... Прислушивается... Шум растет... Сомнения нет, это они, это бандиты, похитившие ожерелье... Скорее за дело! В бой!.. С копьем наперевес Дон Кихот устремляется вперед, но... увы! его уже заметили раньше... и вмиг он окружен толпой, десятки рук вцепились в него, мгновенно отняты копье и меч, и вот, связанный, он стоит посреди них с обнаженной, гордо откинутой головой, равнодушный к ожидающей его участи, презирая сыплющиеся на него насмешки и оскорбления, стоит, величественный, точно апостол какой-то неведомой, недоступной людям правды, затаив за глубоким молчанием великую силу духа, и в страшной неподвижности всего тела, в гордо запрокинутой голове, в чертах лица, где не дрогнет ни единый мускул, в озаренных глазах — какая несокрушимая, таинственная сила!.. Молитва, с которою он обращается к богу, полна такой простоты, величия и подкупающей чистоты, что разбойники отступают пораженные. На вопрос, кто он и откуда, Дон Кихот в полных страсти выражениях, проникнутых несокрушимой силою убедительности, объясняет, каким подвигам он посвятил свою жизнь, как стоял всегда на страже правды и добра, и тут выступает на первый план уже не пластика, не жест, а при полной неподвижности всего тела — один лишь тон, одно лишь вокальное искусство в соединении с бесподобным мастерством декламации. Выразительность, которую Шаляпин влагает в слова, в звук голоса, дает нам ключ к уразумению души Дон Кихота, приоткрывает перед нами завесу над неведомой областью, где совершаются чудесные подвиги сердца. Выразительность эта не вмещается в слове, которое слишком грубо для того, чтобы передать подлинное движение души, ее аромат, ее тончайший отзвук. Она потому уже больше слова, что коренится в нежнейших оттенках музыкальной речи, в изменении характера звука в зависимости от переживаемого настроения, чем Шаляпин владеет в совершенстве и в чем обаяние его искусства. Не забудем, что всякий музыкальный оттенок бесконечно углубляет значение слова, обретающего в известном сочетании нот, в повышении и в понижении, бо́льшее содержание и бо́льшую выразительность, которые у Шаляпина достигают исключительной силы захвата. В сцене с разбойниками его голос то звучит мягким и нежным piano, то, постепенно нарастая и делаясь необычайно мощным и широким, благодаря удивительно прочной опоре его на дыхании, раскатывается, точно рокот морского прибоя, в особенности на той красивой по мысли фразе, когда Дон Кихот просит вернуть ожерелье: «Не ожерелье важно — обет мой священный!»... И когда тронутый атаман разбойников вручает рыцарю заветную драгоценность, надо видеть, каким светом блаженства озаряется лицо Дон Кихота, с каким благоговением любуется он ожерельем; и

сколько затаенного восторга в его голосе, когда он вдруг, точно очнувшись от сна и сознав все происходящее вокруг, зовет: «Санчо мой! Посмотри!»...

Следующий акт переносит нас на роскошный праздник у Дульцинеи, и здесь разыгрывается потрясающая сцена. Старый мечтатель, исполнивший поручение своей дамы, исполнивший священный свой обет, весь озарен глубоким, радостным чувством. Неподражаема фраза, произносимая про себя Дон Кихотом в ответ на недоверчивый вопрос Дульцинеи об ожерелье: «Она — в сомненьи!» Как может она не верить, раз он дал ей обет... И с торжеством вручает ожерелье. Дульцинея в восторге, бросается к Дон Кихоту и... целует его. Немыслимое счастье... Поцелуй от нее!.. Вы чувствуете, каким неземным блаженством пронизано все существо Дон Кихота. И, не зная, как выразить обуревающий его восторг, рвущийся непроизвольно наружу и ищущий облегчения в каком-нибудь внешнем действии, Дон Кихот оборачивается и целует Санчо. Затем он обращается к Дульцинее: «Теперь прошу вас мне руку дать, чтобы вместе мы могли переплыть через бурное море»... и получает насмешливый отказ. Невозможно без волнения смотреть, как этот странствующий по земле в упоении своими чистыми видениями мечтатель вдруг точно просыпается, слышит жестокие слова, слышит смех окружающей толпы и в первое мгновение ничего не понимает, недоуменно и беспомощно оглядывается вокруг и тут как бы впервые сознает всю тщетность, все безумие своей мечты и от этого страшного удара вдруг чувствует себя разбитым, сокрушенным, утратившим веру... Наконец, он окончательно приходит в себя и со словами: «Ах!.. твой ответ... он так ужасен!»... весь поникает, стоит... кажется, вот-вот упадет, и нечеловеческое страдание врезывается в изможденные, усталые черты лица... Даже Дульцинее и той становится невыразимо жаль его. Санчо доводит его до скамьи, и Дон Кихот сидит, и кажется, что каждый мускул, каждый нерв этой застывшей в каменной неподвижности фигуры внутренне дрожит от страшной, ни с чем не сравнимой боли. А потом, когда толпа продолжает смеяться, Санчо, этот грубый толстый Санчо, набрасывается на нее со словами укоризны, — как смеют они издеваться над Дон Кихотом! И, обращаясь к своему хозяину: «Пойдем, святой герой, пойдем скитаться снова», — подхватывает его под руки, и рыцарь, едва переступая с ноги на ногу, весь осунувшийся, с поникшей головой, медленно влачится к выходу посреди разряженной толпы; он словно не чувствует ни земли под собой, ни своего большого тела, — все онемело, стало каким-то нездешним, чужим... Вся эта сцена проводится Шаляпиным с мастерством истинного трагика, тем бо́льшим, что в ней очень мало слов: все построено на экспрессии молчаливого переживания, выражаемого мимикой лица и пластикой тела.

Последняя картина, смерть Дон Кихота, производит впечатление потрясающее благодаря углубленности драматической выразительности, влагаемой артистом в каждую ноту. Самая композиция сцены задумана оригинально и смело. Смерть настигает Дон Кихота в лесу. Но он — рыцарь, он должен встретить смерть на ногах. И вот Дон Кихот стоит, прислонившись к большому дереву, и руки его, простертые в стороны, опираются на два толстых обрубка ветвей; так он не упадет. Голова откинута вправо; он спит. На лицо уже набежали серые тени. Вот он приходит в себя после тяжелой дремоты, тихо, не меняя положения, зовет Санчо: «Посмотри, я очень болен». Санчо с тревогой подходит. «Дай руку

мне и поддержи меня... в последний раз ты поддержи того, кто думал о людских страданьях»... Уже полная отрешенность от всего земного слышится в голосе. Звук его вуалирован и на таком piano слышится во всем театре, что нельзя не изумляться этому бесподобному совершенству вокального искусства.

В трогательных выражениях Дон Кихот прощается с Санчо; непередаваемая ласка и теплота звучат в его голосе. Потом, вдруг почувствовав, как это бывает перед концом, внезапный прилив сил, Дон Кихот энергичным движением схватывает копье, которое было тут же прислонено к дереву, выпрямляется во весь рост и с силою произносит: «Да, как рыцарь твой, я всегда стоял за правду!» Но это — последняя вспышка. Копье выпадает из рук. Дон Кихот рушится на колени. Смертный туман уже застлал ему очи, но в последнее мгновение ему чудятся издали знакомые звуки, былое проносится в мимолетном видении... «Дульцинея», — как шепот травы на заре, срывается с губ Дон Кихота это имя, этот символ его героической жизни, и, опрокинувшись на зеленый бугорок, Дон Кихот умирает мгновенно...

Да, камень стал хлебом. Безличный серый материал, обрывки музыкальных тем, клочки поэтического создания послужили певцу-художнику основою для чеканки сияющего, захватывающего образа, близкого и понятного каждому, у кого в душе еще сохранилось влечение к каким-то смутным идеалам. Создалась красота, которая останется с нами, пока не умрет последний из нас, ее созерцавших, и которая обратится в прекрасное предание для наших потомков.

ДОН БАЗИЛИО РОССИНИ

Как мысли черные к тебе придут,
Откупори шампанского бутылку
Иль перечти «Женитьбу Фигаро»...

Так говорит Бомарше устами пушкинского Сальери. Но что бы он сказал, если бы чудом мог воскреснуть и со своей далекой родины, вспоившей его истинно галльское остроумие, перенестись на север, в холодный Петербург, очутиться в Мариинском театре и увидеть Шаляпина в «Севильском цирюльнике»? Не прибавил ли бы он тогда к своим двум способам прогонять черные мысли еще третий: «иль посмотри Шаляпина — Базилио»?.. В самом деле, перед этим явлением ярчайшего комизма даже редко улыбающийся человек не в силах сохранить серьезный вид...

...Исходя из духа либретто, близкого к подлиннику Бомарше, находя опору в звенящей задорным весельем музыке Россини, артист из небольшой сравнительно роли создал сценический образ необычайной яркости. Ведь видали же мы столько раз того же «Цирюльника» и на русской сцене и на итальянской, но было ли когда-нибудь перед нами что-либо хоть отдаленно похожее на то, что создает Шаляпин? Для дона Базилио, подобно Мефистофелю, с годами установился шаблон, и все мы видели у самых разнообразных исполнителей все ту же безличную физиономию с бородою клином. Шаляпин, конечно, начал с того, что отбросил все традиции исполнения и, чувствуя, сколько смешного во всей комедии Бомарше, сколько смешного в этом доне Базилио, первым долгом позаботился о том, чтобы весь он с ног до головы был олицетворением смеха, чтобы,

пока он даже не произнес еще ни слова, на него нельзя было смотреть без смеха, чтобы смешными были лицо, шея, руки, вся фигура, чтобы смешною была мимика и смехом были проникнуты каждое его движение, каждая поза.

Своей цели он достиг. Его дон Базилио — кристаллизованный смех. Едва он вошел, вы уже смеетесь. А появляется он, действительно, преуморительно. Громадного роста, он, входя, складывается пополам; его голова, укрытая мятой шляпой с длинными полями, и верхняя часть туловища выныривают из-за двери; похоже на то, что раньше, чем войти, он приложил глаза к замочной щели, потом надавил рукой половинку дверей и выпрямился, уже переступив порог. Его появление до того смешно, что волна неподдельного оживления прокатывается по зрительному залу. Настроение смеха, охватившее зрителя, все повышается. Вот Шаляпин снял шляпу, положил ее на стол. Теперь Базилио весь перед нами, и невозможно удержаться от восторга при мысли, с каким виртуозным блеском воссоздан здесь артистом некий коллективный облик. Не то, чтобы с натуры была списана вот именно этакая фигура, нет; но, несомненно, путешествуя по Италии и по югу Франции, Шаляпин, при своей острой наблюдательности, при исключительно развитой способности подмечать всякую характерную особенность в человеческом лице, отложил в своей памяти целый ряд подробностей, забавных с чисто анатомической точки зрения, наблюдая разных провинциальных патеров, монахов, клириков, бритые лица которых выявляют не только все внешние подробности, но и многие подробности душевные, для чего недурным зеркалом служит, например, рот.

Как соединение многих оригинальных черт, внешность Базилио у Шаляпина бесподобна по своему художественному правдоподобию и законченности. Огромное туловище точно нарочно соответствует словам Фигаро, которые он у Бомарше (третье действие, явление одиннадцатое) бросает Базилио: «Тс, верзила, глух ты, что ли?» Черный балахон сверху донизу часто застегнут мелкими пуговицами и перехвачен в талии широчайшим кожаным поясом; на плечи наброшен короткий плащ в виде мантильи. Рукава балахона короткие, и оттуда выставляются руки... самые удивительные руки, какие только можно вообразить: огромные, грязные, страшно подвижные. Дон Базилио любит деньги больше всего на свете. За деньги он готов устроить ближнему своему любую пакость, за деньги он может быть глух, нем, слеп, смотря по обстоятельствам. Руки его, как магнит, готовы притянуть в любую минуту что угодно: деньги — так деньги, нюхательный табак из чужой табакерки — так табак. Если бы нужен был символ стяжательных рук, а под этим знаком Россия прожила не один десяток лет, то лучше, ярче, образнее рук Шаляпина — Базилио не нашлось бы нигде. И эти руки в нужный момент роли необычайно точно и уместно подкрепляют значение сказанного слова, и редко приходится видеть более красноречивую пластику рук и более гармоничное совпадение жеста с музыкой.

А лицо! Какое превосходное построение головы с чисто технической точки зрения! От собственного тела тут ничего не осталось. Четырехугольный, узкий, с боков сдавленный череп с рыжеватыми волосами, густыми на затылке и сильно поредевшими спереди, сделан превосходно; нос длинный, тонкий, острый, а книзу широкий, утиный, вылеплен так, как впору было бы заправскому скульптору,— недаром же Шаляпин в часы досуга любит заниматься лепкой; подбородок сильно

выступает вперед; вся шея в складках; нелепыми дугами наведены брови; глаза маленькие. На лице отражается смесь лукавства, хитрости, наглости, трусости в соединении в то же время с некоторой долей добродушия. Вообще, это один из самых виртуозных сценических гримов.

И вот этот курьезный Дон Базилио начинает проделывать свои штуки. Со стороны можно подумать, будто Шаляпин даже слегка утрирует. Да, пожалуй, если хотите, это — шарж, но доведенный до той степени художественности, когда и он становится искусством. К тому же, в вопросах шаржа надо быть очень осторожным, ибо действительность сплошь и рядом дает примеры такой оригинальности, которая, будучи перенесена в сферу искусства, может быть сочтена за карикатуру: сколько внимательному наблюдателю приходится подмечать смешных походок, смешных жестов, забавных ужимок, сколько смешного рассеяно на каждом шагу... У Шаляпина — Базилио комическое льется как-то само собой, без малейшего подчеркивания: смотрите, мол, какую я штуку делаю. Базилио необычайно подвижной малый; для него оставаться спокойным хотя бы одну минуту — своего рода испытание.

Посмотрите на его игру в то время, когда он рассказывает Бартоло, что такое клевета. Одного этого момента совершенно достаточно, чтобы составить себе полное представление о Шаляпине — Базилио; к тому же это кульминационная точка роли. Мы множество раз до него слышали эту арию, и всегда, несмотря на всю живость музыки, на сценическую естественность рассказа, она так и оставалась простой арией, исполняемой более или менее хорошо. У Шаляпина — шаблон арии пропадает совершенно, получается мастерская передача монолога Бомарше на основе музыкальности; место это очень трудное в вокальном отношении, требуется безукоризненное владение голосом, чтобы с таким искусством, как это делает Шаляпин, произносить согретое музыкальным теплом каждое слово, чеканя чудеса выразительности и беря себе в надежные соратницы музыку, чтобы, пользуясь всеми ее тайнами, еще более углублять смысл этой удивительной хвалы в честь... клеветы. Надо видеть, до чего живописно Шаляпин движениями всего своего тела, головы и рук иллюстрирует свой монолог: он то внезапно откинется на спинку кресла, то раскинет руки, то вытянет вертикально ладонь с растопыренными пальцами, то состроит уморительную гримасу и, прищурив глаза, воззрится на Бартоло: ну, что, какое впечатление?

Ко второй половине монолога он уже на ногах. Экстаз увлекает его, увлекает сознание того, какая восхитительная вещь — клевета... «И как бомбу разрывает»... Вам в самом деле кажется, точно где-то что-то разрывается, до того велика экспрессия звука на этих нотах, такова широта звуковой волны, которую Шаляпин чисто по-итальянски гонит в зрительный зал. В этот момент Базилио становится очень серьезным. Он уже не смешон, в его голосе слышны совсем иные ноты: чем-то демоническим веет от него. Шаляпин вкладывает тут в исполнение столько темперамента, с такой мощью рассевает в воздухе свои слова о достоинствах и удобствах клеветы, что зрителю становится жутко. Клевета ведь одно из могущественных средств, чтобы погубить любую человеческую репутацию, как бы безупречна она ни была. И этот черный восторженный апологет клеветы, с таким сладострастием ее восхваляющий, — он живое ее воплощение, трудно представить себе, до какого восторга способен возвыситься он, если дать

ему возможность клеветать безнаказанно; он в своем упоении, кажется, еще вырос, и мнится, что черная тень скрыла собою свет, плотное покрывало клеветы уже на кого-то наброшено и он под ним задыхается, еще мгновение — и, быть может, самая жизнь погаснет, не в силах преодолеть тлетворного яда клеветы. Этот черный символ становится жутким и властным, сила клеветы, от которой никто не застрахован, представляется непреодолимой... Вот впечатление, производимое этим кульминационным моментом роли Дон Базилио, благодаря той слитной экспрессии слова и музыки, которую Шаляпин дает здесь с поразительной свободой и яркостью, увлекаемый вдохновением. Звук голоса, то поднимающийся до громового forte, то понижающийся до нежного piano, переходы от одного к другому, совершаемые с беспредельным искусством, отдельные слова, отдельные ноты, тончайшие оттенки в модуляциях, изменяющаяся окраска звука в зависимости от того, что́ надлежит выделить в данном месте, — все это, вместе взятое, создает целую картину, яркую, выразительную, в широких мазках, и образ клеветника вырастает до грандиозных размеров.

Но вот Базилио кончил проповедь и сразу возвращается к прежнему тону. Опять уморительный широкий жест рукой, опять какое-то судорожное движение головой снизу вверх, точно эта голова откуда-то просовывается и что-то разнюхивает: а не пахнет ли здесь поживой?.. Оказывается — пахнет. Бартоло взволнован близостью графа Альмавивы, которого во что бы то ни стало надо устранить с дороги. Базилио уже учел все выгоды момента. Крадущимися шагами он подходит к Бартоло, наклоняется к его уху, смешно так откидывает в сторону пряди парика и с неподражаемой выразительностью шепчет: «Вы мне дайте денег, а я вам все устрою».

В дальнейшем течении действия у Базилио нет ни арий, ни монологов, ни вообще сцен, где бы он сосредоточивал внимание зрителя на себе одном. Он входит лишь как необходимое звено в ансамбль. Но это не исключает для Шаляпина возможности покрыть собою весь ансамбль, бесконечно одушевляя буффонаду, разыгрывающуюся при участии всех действующих лиц. Сколько здесь рассеяно комических штрихов! Надо видеть, до чего уморительна эта длинная черная фигура, когда, подобрав полы своего одеяния, Базилио принимает участие в общем беге вокруг комнаты, спасаясь от преследования Альмавивы. Необыкновенно смешон он также в тот момент, когда, воспользовавшись остолбенением Бартоло, застывшего на месте с открытой табакеркой в руке, подбирается к этой табакерке, предварительно свернув из подхваченного с полу листка бумаги фунтик, и, внимательно вглядываясь в лицо Бартоло — не заметно ли признаков возвращающегося сознания, — с упоением выгребает табак из табакерки Бартоло в свой фунтик. Подвижность лица при этом, как и во всех других сценах, изумительна. Это целая школа мимики. Самой тонкой выразительности здесь столько, что совершенно забываешь о том, что Базилио почти не поет, лишь изредка вставляет слово или принимает участие в вокальном ансамбле настолько мимолетное, что, как певца, оно стушевывает его совершенно; зато продолжительное пребывание на сцене дает возможность такому артисту, как Шаляпин, не знающему, что такое мелочь в художественно стройной картине, перенести центр тяжести сценического воплощения характера Базилио в пластику всего своего на ред-

кость выразительного тела и через нее продолжать создавать цельный и красноречивый облик этой забавной фигуры.

Базилио у Шаляпина — высокохудожественное воплощение смеха, данное с той широтой, размахом и беззаботностью, которые отличают смех южных народов. Веселье француза Бомарше и итальянца Россини находит полнозвучный отклик в Шаляпине — Базилио.

СУСАНИН ГЛИНКИ

Роль Сусанина в опере Глинки «Жизнь за царя» — одна из классических в репертуаре русских певцов и притом чрезвычайно содержательная не только по пению, но и в чисто драматическом отношении. Шаляпин исполняет ее довольно редко. Публика же, в общем, как-то сравнительно равнодушно относится к Шаляпину — Сусанину. Многие даже менее ревностно стремятся увидеть его в этой роли, во всяком случае, с меньшим жаром, нежели в роли Мефистофеля или Бориса Годунова. А между тем артист создает здесь столь проникновенный, столь тонко художественный облик, что невольно хочется, чтобы все это видели, все до конца дней своих сохранили в памяти образ чистого сердцем героя-крестьянина.

Когда вспоминаешь другие образы, вылившиеся из творческой фантазии Шаляпина, и сопоставляешь с ними Сусанина, чувствуешь изумление: да неужели же это один и тот же артист? Монументальный, точно из бронзы отлитый Мефистофель у Бойто, оживший каменный барельеф — Олоферн, безумный и печальный мечтатель Дон Кихот, величественный в своей царственной муке Борис Годунов и... Сусанин, смиренный крестьянин, — что между ними общего? И где границы творчества Шаляпина? Их нет... Сколько бы еще ролей ни сыграл он, — можно быть заранее уверенным, что в каждой он даст новое, каждую осветит ярким светом, исчерпав до последних пределов все необходимое для создания безупречно цельного и правдиво-художественного облика. Его творческая способность подобна дару поэта-гения, который любой образ, рожденный в его воображении, заключает в оковы стиха, сливая воедино красоту идеи с красотой формы, который поражает нас напряженностью творчества, ни разу себе не изменяющего и не повторяющегося. И, закрывая том стихов, читатель невольно восклицает: где границы творчества этого любимца муз?.. Их не знает и творчество Шаляпина, которому добрая фея еще у колыбели предрекла, что он станет властителем душ через познание всех тайн искусства, что он не найдет себе достойного соперника... Разве мы знаем другого Мефистофеля, Грозного, Бориса, Сусанина, которые захватывали бы наши души с равной силою, разве очарование искусства у других артистов простирается так далеко? Это было бы слишком большою щедростью природы, которая во всем знает меру... Но, может быть, существовал когда-то другой Сусанин, который был выше Шаляпина? Об этом мы судить не можем. Каждая эпоха имеет свой критерий, с которым и подходит к явлениям искусства, и то, что в приложении к Сусанину было прекрасно во времена знаменитого исполнителя этой партии Осипа Афанасьевича Петрова, могло бы оказаться мало приемлемым для нас. Перед нами, ныне живущими, от дней юности перешедшими ко дням полной зрелости, прошло много разных Су-

саниных, каждый из них имел свои достоинства, и каждого мы принимали с холодным сердцем, спокойно воздавая ему должное при деятельном участии критического ума. А Шаляпину мы несем сердца, воспламененные тою красотою, которою светится каждое его движение, каждая взятая им нота, потому что и это движение и эта нота находятся в тесной друг от друга зависимости, полные исчерпывающего смысла. Шаляпинский Сусанин — это отражение целой эпохи, это виртуозное и таинственное воплощение народной мудрости, той мудрости, что в тяжелые годы испытаний спасала Русь от погибели. Все в этом облике прекрасно, все родится как-то само собою и все заключено в круге полнейшего гармонического совершенства. Посмотрите на внешность и постарайтесь припомнить, случалось ли вам видеть на сцене столь же правдивое, художественное и естественное воплощение русского крестьянина?.. От царственной осанки Годунова, от скульптурных форм Мефистофеля не осталось и намека. Типичный облик русского мужика, вечный облик, — таков он был в 1613 году, таким остается и в 1915. Слегка сутулая фигура, мощная, крепкая; красная обветренная шея; огромная борода лопатой, борода, в которой утонуло все лицо и которая придает Сусанину необычайную степенность; походка, особенная крестьянская походка, свойственная лишь человеку труда, который много ходит из села в город и обратно, ходит за сохою, ходит с косою, — неспешная походка, без лишнего движения, при которой ноги почти не отделяются от земли; такой неторопливой, бредущей походкой отмахивают наши мужички сотни верст, сопровождая обозы; эту походку подметил Шаляпин и чудесно воспроизвел в своем Сусанине, дополнив внешнюю типичность фигуры. И смотришь на эту, на первый взгляд ничем не замечательную, фигуру, на это спокойное, ясное, такое обыкновенное лицо и думаешь: где же здесь герой? где носитель народной мудрости? Но... здесь тонкая задача художника — показать, что под серой сермягой, в мужицкой груди, быть может, там, где мы меньше всего ожидаем, бьется сердце, исполненное беспредельного героизма, готовности к самопожертвованию, радости подвига, перед которыми самая смерть — ничто...

И посмотрите, как раскрывается постепенно перед зрителем этот внутренний мир крестьянина-героя. Все внешнее, вся живописная правдивость портрета здесь отходят на задний план, а вперед выступает то безмерное богатство голосовых красок, в котором — тайна шаляпинского обаяния и главное орудие его творчества. Не просто пение, а музыкально-драматическая речь, где каждое слово приобретает свой оттенок в зависимости не только от мелодии, но и от внутреннего смысла переживаний в данное мгновение; изменение характера звука также стоит в прямом соотношении с драматическим содержанием того или другого момента роли и, доводимое до поразительного разнообразия, помогает Шаляпину через множество частностей создавать цельный, глубоко художественный образ. Эти голосовые краски до такой степени ярки, что даже те, кто давно и всего только раз слышали Шаляпина в роли Сусанина, удержали в памяти всю партию именно с теми оттенками, какие придает ей артист. Особенно в этом отношении интересен третий акт. Вот Ваня сказал: «Как бы сюда не пришли, рыщут везде по Руси!..» — Сусанин в это время шел от места, где сидит Ваня, к окну. Услышал, сразу остановился, повернулся, и все лицо изменилось, геройская решимость озарила его, и голосом, проникнутым стойким мужеством, он про-

износит, подчеркивая слова характерным жестом правой руки, пальцы которой сжались в кулак: «Пусть придут, его не возьмут — постоим за царя своего». Светлая окраска, зависящая от проникающего в сердце Сусанина чувства радости, придана голосу на словах: «Снаряжу тебя конем, медной шапкой и мечом». Необычайной сосредоточенности и молитвенного настроения полна фраза: «Милые дети, будь между вами мир и любовь». Сколько подозрительности в голосе, когда он спрашивает поляков: «Какое можете вы дело иметь до русского царя?» Героизм пробуждается, мы уже чувствуем, что в этом, столь обыкновенном на вид крестьянине живет богатырский дух, а дальше малейшей интонацией, прихотливым богатством музыкально-драматических оттенков Шаляпин раскрывает перед нами весь внутренний мир серого богатыря, решившегося на подвиг, и мужества которого не может сломить даже это печальнейшее, слезами напоенное прощание с Антонидой, вырастающее у Шаляпина в сцену, исполненную глубочайшего трагизма, ибо, пока он поет, мы почти видим, как обливается кровью сердце Сусанина; здесь что ни слово, то новый художественный штрих бесподобной музыкально-драматической выразительности... «Мое возлюбленное чадо», — вся сила беспредельного чувства отцовской любви и нежности сосредоточена в этих словах, а на дальнейшем: «Благослови, господь» — весь молитвенный экстаз, в это мгновение охватывающий душу Сусанина; «Сыграйте вашу свадьбу без меня» — безмерность грусти, тоски, сознание неизбежной смерти: он не вернется, радости своих детей он не увидит... И пока льется это необыкновенное пение, вы чувствуете, как к вашему горлу подкатывает клубок; ваша рука, держащая бинокль, дрожит; вот вся сцена подернулась туманом, что-то застлало глаза... слезы!.. непрошенные слезы! — их нечего стыдиться... А эта знаменитая ария четвертого действия — «Чуют правду» — и, особенно, следующие за ней речитативы, эти предсмертные воспоминания и предчувствия, завершающиеся подлинно трагическим воплем: «Прощайте, дети!» — все это сливается у Шаляпина в картину, полную такой драматической выразительности, столь жуткую и скорбную, что сопереживание зрителя достигает потрясающей полноты.

И кажется, проживи еще тридцать, сорок лет, — а в памяти, в том уголке ее, где сохраняются отзвуки самых священных впечатлений, все будет раздаваться этот голос и трагический оттенок каждой ноты оживать, будто вчера слышанный.

ДЕМОН РУБИНШТЕЙНА

И проклял демон побежденный
Мечты безумные свои,
И вновь остался он, надменный,
Один, как прежде, во вселенной,
Без упованья и любви!..

Необычайным даже — после великих творческих достижений Шаляпина — был тот день, когда артист впервые явился нам Демоном. Зачарованные, мы расходились из театра медленно, в молчании. Еще в душе цвело испытанное наслаждение, и образ Демона, печального изгнанника небес, витал перед глазами, еще в ушах гремела речь его... Мы выходили на улицу, а позади нас, в полуосвещенном театре, казалось, продолжали еще раздаваться его страстные мольбы...

Шаляпин — Демон! Поистине Демон, такой, каким запечатлел его Лермонтов в своих златокованых стихах. Здесь — все богатство человеческих чувств, все, что кипит в груди некогда счастливого первенца творения: любовь, страсть, нежность, жажда власти, жажда обладания, гнев, презрение, гордость — все заключено в одном облике с беспредельно могучей яркостью выражения, опрокинувшей начисто тот рутинный трафарет, в который на протяжении длинного ряда лет и на всевозможных сценах отливали прекрасный образ оперные баритоны, помнившие лишь о музыке Рубинштейна, но не о поэзии Лермонтова, о самодовлеющей красоте собственного голоса, но не о пучине вихревых переживаний, могучих, как вершины Кавказа, видевшие над собой полет «изгнанника рая», пучине, в которую скорбный поэт вверг своего Демона.

Вот он появился на скале.

Проклятый мир!

Огромная волна звука, колебля воздух, разносится по залу.

Как горд, как свободен Демон на этой мрачной отвесной скале! Под его ногами расстилаются холмы счастливой Грузии, кругом высоко к небесам возносят свои гордые вершины, окованные льдом, покрытые снегом, кавказские хребты, а он, истинный властелин их, проклинает все, что пред собою видит, проклинает со стихийной силой измученной, озлобленной души. Действительно, он — царь всех этих гор, долин, рек и лесов...

— Хочу свободы я и страсти! — гремит он в ответ на увещания ангела, и в этих двух словах, произносимых с огромным подъемом, сказывается весь его мятежный дух.

Внешний облик, который Шаляпин придает своему Демону, — прекрасен. В нем, бесспорно, есть нечто от Врубеля, от тех многочисленных вариантов, через которые гениальный художник провел пригрезившегося ему Демона, и как единственен во всей нашей живописи Демон Врубеля по своей истинно проникновенной трактовке, так и Демон Шаляпина столь же единственен по совершенству пластической выразительности. Невозможно оторвать взор от его мощной фигуры: в ней что-то манящее, гипнотизирующее, беспредельно покоряющее. Такой Демон мог пронзить душу Тамары...

Чуть смугловатого тона лицо, которому приданы удивительно мягкие, благородные линии и, само собою разумеется, без всякой растительности; прекрасно очерченный рот; обведенные синевою, огромные, великолепные, черные глаза; нос, изящно выгнутый; чудесный парик волнистых черных волос, длинными, беспорядочными прядями спадающих на спину, плечи и грудь; обнаженная шея и такие же руки с великолепно означенной мускулатурой, сильные, могучие руки титана и властелина, которые годились бы на то, чтобы поддерживать небо, и которыми Шаляпин творит чудеса пластики; общее живописное впечатление дополняется высоким ростом артиста, который здесь кажется еще выше, и не видевшему Шаляпина — Демона трудно себе представить, до чего красива эта могучая фигура на фоне темных скалистых громад Кавказа, счастливо измышленных декорационной фантазией К. Коровина.

Костюм, в соответствии с общим обликом, также чрезвычайно оригинален. Во-первых, в нем нет ничего лишнего, бутафорского, в виде венцов или звезд

на голове. Во-вторых, он преследует весьма своеобразную цель: если вы не будете очень внимательно в него вглядываться, то по окончании оперы ни за что не скажете, как именно был одет Демон. На ногах телесного цвета трико и сандалии, высоко укрепленные переплетающимися ремнями; иногда на груди просвечивает довольно тускло что-то вроде кольчуги из крупных квадратных бляшек, а поверх всего этого надет падающий до самого пола широкий, свободно облегающий и закрывающий фигуру со всех сторон плащ, который весьма своеобразно составлен из длинных узких полос материи черного и серого цвета; все это очень искусно перепутано вместе и дает впечатление чего-то неопределенного, волнующегося, расплывающегося в воздухе. Это очень остроумно, потому что, во-первых, фантастично, а без элемента фантастики немыслимо представить себе Демона; во-вторых, какая же, в сущности, определенность может быть в его одежде?

Еще необходимо упомянуть, что крыльев, вопреки обыкновению, нет, и это нисколько не вредит общему впечатлению, производимому обликом шаляпинского Демона, в котором столько чисто царственного величия и гордости и вместе с тем полнейшей простоты движений и осанки. Каждый момент его игры — художественное произведение, оживленное изваяние.

...Вот он стоит на скале, на той самой скале, откуда впервые увидел Тамару, неподвижен от внезапно охватившего душу восторга; глаза его горят, он весь — внимание, он изучает, сравнивает с чем-то давно забытым, и божественной радостью звучат его слова, когда он убеждается, наконец, что

...Как они, она прекрасна,
Но не бесстрастна, как они!

Да, вот здесь — его свобода, его страсть, жажду которых он только что поведал небесному духу.

Начинает сбываться... Как ангел смерти, стоит Демон в мрачном ущелье Кавказа меж трупов убитых, странно загадочный в своей монументальной неподвижности, — стихийное видение, явившееся в предсмертном бреду несчастному Синодалу. Скульптурность позы Шаляпина в этот момент исполнена поразительной красоты. И вот Тамара уже над трупом жениха и... о! что же это?.. Давно знакомые звуки, слова, множество раз слышанные из уст разнообразнейших исполнителей и на русском и на итальянском языках, — ибо три итальянских баритона: Баттистини, Титта Руффо и Джиральдони, очень любили петь партию Демона, — эти слова оживают, обретают новый смысл, зажигаются блеском скрытой в них глубокой красоты, которую надо уметь почувствовать и выявить до конца. Гений Лермонтова, создавший слова, чья музыка лучше той, что написал Рубинштейн, соединяется с гением Шаляпина, постигшего в полной мере таящуюся в них божественную красоту и передающего ее околдованной, притихшей толпе...

Не плачь, дитя, не плачь напрасно,
Твоя слеза на труп безгласный
Живой росой не упадет...

Да, так петь мог только Демон, мощный сверхчеловек, в груди которого с неслыханной силой проснулась любовь, яркая, светлая, радостная. Куда дева-

лись его гордые порывы, его властность и сила разрушения, проклятия и злобы? Душа Демона потонула в океане тончайшего, нежнейшего лиризма. На одну минуту прорывается в нем сознание его беспредельного могущества, когда он произносит: «Тебя я, вольный сын эфира», с сильным ударением на «я», подчеркивая этим свою небесную, нечеловеческую мощь. И верхом красоты вокальной изобразительности является последующее: «На воздушном океане, без руля и без ветрил, тихо плавают в тумане хоры стройные светил», где малейшими оттенками интонации рисуется волшебная картина.

Еще более изумительной по силе художественной экспрессии представляется следующая сцена, перед монастырем. Нельзя изобразить ярче душевное состояние Демона, готовящегося переступить порог заветной кельи. Ведь для него настал миг обновления, и с какой жаждой новой жизни он говорит, что возненавидел свое бессмертие после встречи с Тамарой! Все существо его заключено в один порыв, могучий порыв беспредельной, страстной любви. Надо было слышать, с какой мощью чувства, с какой энергией выражения кинул Шаляпин эти слова:

Чего же медлить — для добра
Открыт мой дух, и я войду...

Это «войду» раскатилось по театру, точно морской прибой...

И вдруг... о, проклятие! — навстречу ангел со своими постными речами: «Не приближайся ты к святыне!»...

Здесь больше нет твоей святыни,
Здесь я владею и люблю!

Последняя фраза произносится Шаляпиным изумительно. Сначала — безудержное проявление власти, и потом — изумительный по тонкости переход: «и люблю». В этом одном слове вылилась вся душа Демона, вся его тоска, вся любовь...

Бурным вихрем вносится Демон в келью Тамары и застывает неподвижно, в той самой позе, как влетел, с наклоненной головой, с простертыми врозь руками.

Вся остальная сцена — ряд мгновений, ослепительных по своей художественной яркости, смене настроений, тончайшим переходам от клокочущей страсти к тихой, нежной любви, от кроткой мольбы к властным требованиям. Клятва произносится с такой бурной стремительностью, с такой мощью, с таким чувством беспредельной готовности перед лицом целой вселенной принести в жертву все, чему раньше молился Демон, что становится жутко, что начинаешь верить в истинное бытие этого Демона и горишь беспредельным сочувствием к нему, когда он остается вновь «один, как прежде, во вселенной, без упованья и любви!..»

САЛЬЕРИ РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Кто хотя бы раз видел Шаляпина в роли Сальери в небольшой опере Н. А. Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери», тот никогда этого не забудет.

Ни трагический облик несчастного царя Бориса, ни суровокаменный рельеф Олоферна, ни прекраснодушный рыцарь печального образа, ни стихийно-пла-

менный Мефистофель, ни одно из этих столь различных между собой и мощных воплощений не в силах заслонить Сальери, потому что и здесь Шаляпин поднимается на труднодосягаемые высоты подлинного трагического пафоса. Трагедия зависти развертывается у него с тою же глубиною захвата, с какою иной артист мог бы сыграть, например, Отелло, давая почувствовать всю беспредельность трагедии ревности. Правда, материал, который предоставляется здесь артисту, уже несет в себе залог неограниченных возможностей для творческой интуиции, подобной шаляпинской. Здесь нет простора для эффектов, подчас чисто голосового свойства, которых достаточно в разных других ролях оперного репертуара и которые могут производить надлежащее впечатление на зрителя даже без особенных усилий со стороны исполнителя. Множество ролей, особенно в старых операх, так и написаны с расчетом на эффект, отчего их внутренняя художественная ценность сводится к нулю. Взять хотя бы пресловутую фигуру Бертрама из мейерберовского «Роберта-Дьявола», которая так удавалась Шаляпину на заре его артистической деятельности, но которую он теперь ни за что не стал бы воплощать. Не то мы видим в «Моцарте и Сальери». Пушкин, создавая свою драму, не заботился о том впечатлении, какое его произведение вызовет в публике, поступая в данном случае, как и подобает истинному гению, и подарил нам восхитительную по своей краткости трагедию, заставив звучать небывалой красотой исполненные благородной музыкальности стихи. А Римский-Корсаков, приняв с благоговением текст Пушкина, опустив в нем всего четыре стиха, пронизал его золотыми лучами гармонии. Получилось новое поэтическое произведение, в котором музыка дополнила, углубила, расширила значительность каждого слова. Возникла идеальная музыкальная речь, столь богатая различными неуловимо тонкими оттенками, что для их художественного воспроизведения требовался дар совершенно исключительной по своей виртуозности музыкальной декламации. Этим даром наделен Шаляпин, и кто хочет понять, что можно сделать при помощи такой декламации, должен слышать и видеть Шаляпина — Сальери. Воплощая на сцене силою своего чудотворного гения и пушкинский стих и сливающуюся с ним музыку Корсакова, Шаляпин на этой роскошной канве, созданной усилиями поэта и музыканта, ткет тончайший драматический узор, сверкающий ослепительными красками, узор тем более чудесный, что задача, выпадающая здесь на долю артиста, — чрезвычайно трудна: из небольшой по размерам роли, необыкновенно сжатой, создать истинно трагический образ, путем проникновения в сокровеннейшие тайники человеческой души и сообщения каждому слову текста глубочайшего смысла. Фигура Сальери в исполнении Шаляпина вырастает до грандиозных размеров, и тот трагизм, который придал ей Пушкин, становится рельефным, понятным и навевающим ужас. Благодаря необыкновенному дару музыкальной декламации, достигающей последней степени совершенства, благодаря неслыханной гибкости шаляпинской вокализации шаг за шагом развертывается перед зрителем в этой бесконечно льющейся мелодии картина душевного настроения Сальери, глубоко пораженного отравленной стрелою зависти, проходит вся гамма сложных, противоположных ощущений, вся тонкая, углубленная психология человека, борющегося между противоположными чувствами: бесконечным преклонением перед гением Моцарта и стремлением устранить его с земной дороги, потому что он слишком ослепителен:

. . . . О небо!
Где ж правота, когда священный дар,
Когда бессмертный гений — не в награду
Любви горящей, самоотверженья,
Трудов, усердия, молений послан —
А озаряет голову безумца,
Гуляки праздного?..

В этих немногих словах, в этом вопросе о бытии Моцарта лежит глубокий смысл. Толпе большей частью ненавистен гений: он слишком слепит ей глаза. Если бы было иначе, толпа не гнала бы гениев, не предавала бы их на суд, не подвергала бы мучительным насмешкам. Сальери — единый от толпы, он призван остановить дальнейшее существование гения...

А с другой стороны — какая мука! Ведь все-таки в Сальери нет злобы к Моцарту; ведь Моцарт друг ему, настоящий, непритворный друг, чья неземная, божественная музыка, музыка херувима, занесшего на землю несколько божественных песен, таит в себе и для него, Сальери, запас неистощимых наслаждений... И все-таки... «Улетай же! чем скорей, тем лучше!»...

Сальери у Шаляпина очень облагорожен. Другой бы непременно принизил эту фигуру и тем отнял от нее всю красоту. Это было бы неправильно. Зависть, как и ревность, — человеческие чувства: оба могут вырастать до размеров, где, потеряв узкий, будничный характер мелкого проявления человеческой натуры, облекаются в мощную, цельную красоту, свойственную всем стихийным порывам. Подобно тому, как красива ревность Отелло, красива и зависть Сальери, разрастающаяся в гигантский порыв. И так как никакое напряжение человеческой страсти не может обойтись без возмездия, приходящего рано или поздно, то и ревность Отелло и зависть Сальери несут в себе зародыш наказания. Отелло, по крайней мере, находит быстрое успокоение в собственной смерти, Сальери же остается жить. Отравив Моцарта, он ничего не добыл; прекратив существование гения, он сам, однако, не занял его места, и ужасное сознание, что он ничего не достиг, ложится на его душу тяжелым камнем... «Гений и злодейство — две вещи несовместные»... Если это правда, то он, Сальери, — не гений... Тогда зачем же были эти муки, эти колебания и это злодейство — смерть Моцарта?..

Изумительно проводит Шаляпин заключительную сцену. Душа Сальери обнажена перед нами, и холодом веет на нас. Страшно за человека, который довел себя до такого состояния. И, созерцая это творчество, возникающее с совершенно божественной легкостью, начинаешь сознавать, что если трагедия умерла на той сцене, где царила веками, то ею еще можно наслаждаться на оперной сцене, где дивным чудом воплотилась она в образе Шаляпина, последнего трагика наших дней.

СТИЛЬ ТВОРЧЕСТВА ШАЛЯПИНА

...В чем же тайна могущественного обаяния Шаляпина? Каков стиль его творчества?

Le tragédien lyrique, «музыкальный трагик», — прозвали Шаляпина французы, мастера на меткие определения. В самом деле, в этом вся суть: рассматривать Шаляпина только как *певца* совершенно невозможно. Великолепных голо-

сов было сколько угодно до Шаляпина, найдется достаточно и рядом с ним, и в России, и за границей, между прочим, в весьма тороватой на этот счет Италии. Но даже и в этой прекрасной стране, всегда высоко ставившей bel canto, время, подобных Мазини, царей голой звучности безвозвратно миновало.... Если бы Шаляпину природа отпустила только один из своих даров, голос, он не представил бы собою явления небывалого на оперной сцене и поэтому заслуживающего особенно тщательного изучения.

Конечно, голос Шаляпина сам по себе прекрасен. Это настоящий basso-cantante, удивительно ровный во всех регистрах, от природы чрезвычайно красивого, мягкого тембра, причем в верхах он отличается чисто баритональной окраской, легкостью и подвижностью, свойственными именно только баритону. Постоянно совершенствуясь, Шаляпин довел технику голоса до последней степени виртуозности. Путем долгой, упрямой работы он так выработал свой голосовой аппарат, что получил возможность творить чудеса вокальной изобразительности. В пении Шаляпина, совершенно так же, как у величайших мастеров итальянского bel canto, поражает прежде всего свобода, с какою идет звук, имеющий опору на дыхании, кажущемся безграничным, и легкость, с какою преодолеваются труднейшие пассажи. Это в особенности ярко доказывала одна партия, которую Шаляпин в Петрограде пел всего один раз, именно Тонио в «Паяцах», — партия, излюбленная итальянскими баритонами. В смысле чисто вокальной виртуозности Шаляпин им нисколько не уступает. Среди прочих подробностей вокализации, mezza-voce и piano выработаны у Шаляпина до последнего совершенства, как и филировка звука, выделываемая им с необыкновенной точностью и красотою. Однако вся эта техника голоса нужна Шаляпину во имя одной, вполне определенной цели: чтобы достичь с ее помощью бесконечного разнообразия самых тонких оттенков драматической выразительности; ему нужно было сделать голос идеально послушным инструментом для передачи наиболее интимных, едва уловимых настроений души и самых глубоких переживаний, всей гаммы человеческих чувств, которая невообразимо сложна и таинственно-прекрасна. На фундаменте высочайшей техники чисто вокального искусства он воздвиг сложное здание другого искусства, несравненно более трудного: вокально-драматического. Играя своим голосом по полному произволу, он достиг иного, бесконечно более изысканного мастерства: игры звуковыми красками. В этом он истинный чародей, не имеющий себе равного. Основною чертой его исполнения является доведенная до последней степени чувствительности способность изменять характер звука в строгой зависимости от настроения, и чем роль богаче содержанием, тем поразительнее бывают эти тонкие голосовые оттенки.

Тихий душевный лиризм, вообще сосредоточенное настроение духа Шаляпин передает, искусно пользуясь mezza-voce и всевозможными оттенками piano; в таких голосовых красках он проводит, например, всю роль Дон Кихота, стремясь через них выделить основную черту героя: его беспредельную мечтательность. Там же, где на первый план выступают сильные страсти, Шаляпин доводит звучность до крайней степени напряжения; голос его катится широкой, мощной волной, и благодаря его умению владеть дыханием кажется, что этой волне нет предела. Это особенно проявляется на верхних нотах, которые, несмотря на 25-летнюю службу Шаляпина искусству, до сих пор не утратили своей

устойчивости и блеска, позволяющих артисту добиваться какого угодно эффекта. В такой роли, как Мефистофель Бойто, Шаляпин умеет сообщить своему голосу исключительную мощность, особенно в прологе на небесах, где, помимо внешних пластических подробностей, самый характер звука, плавный, круглый, энергичный, уже дает представление о стихийной сути того, кто является на небеса с дерзким вызовом, обращенным к богу. Такого же впечатления достигает Шаляпин и в «Демоне», где особенно поразительно представляется смена разнообразнейших оттенков звучности, от грозового forte в сцене проклятия до нежного piano в том месте, когда он нашептывает Тамаре грезы о «воздушном океане».

Вообще везде, где Шаляпин поет о любви, его голос приобретает мягкость и нежность чарующие. Это случается не так часто на оперной сцене, где любить полагается сначала тенору, потом баритону и, наконец, уже в виде особого исключения, и басу. Поэтому убедиться в этой способности Шаляпина — давать через тембр голоса все очарование, весь нежнейший аромат любви — можно скорее всего в концертах. В камерном стиле Шаляпин достигает необычайных результатов, быть может, еще более замечательных, чем на сцене, потому что здесь нет могущественной опоры — жеста, и вся гамма переживаний выражается только тоном. Звуковая тонкость передачи некоторых романсов, в особенности принадлежащих к новому музыкальному стилю, такова, что ее можно уподобить, беря сравнение из другой области искусства, самой нежной и прозрачной акварели. Благодаря тому, что в пределах диапазона шаляпинского голоса нет ни одной ноты, которую артист не мог бы заставить звучать, как ему угодно, ему удалось выработать столь совершенную дикцию, что ни одно слово не теряется для слуха. Шаляпин — несравненный музыкальный декламатор и, вследствие этого, идеальный исполнитель всех тех опер, где текст имеет существенное значение. Отсюда вытекает тот примечательный факт, что репертуар Шаляпина составлен преимущественно из русских опер, именно тот репертуар, который доставил артисту славу и который он повторяет из года в год с небольшими изменениями.

Вот этот репертуар.

«Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила» — Глинки; «Русалка» — Даргомыжского; «Борис Годунов» и «Хованщина» — Мусоргского; «Князь Игорь» — Бородина; «Демон» — Рубинштейна; «Псковитянка» — Римского-Корсакова; «Юдифь» — Серова; «Фауст» — Гуно; «Мефистофель» — Бойто; «Севильский цирюльник» — Россини; «Дон Кихот» — Массне.

Итого тринадцать опер, из которых на долю иностранных композиторов приходится всего четыре. И хотя я назвал здесь только главнейшие, оставляя в стороне те, в которых Шаляпин выступает редко или совсем перестал выступать, все же, если расширять этот список, число иностранных опер возрастет ничтожно, опять же в полную противоположность операм русским. Происходит это, конечно, не потому, что Шаляпин, как самородный русский талант, выросший на воле, оказался невосприимчив к западному творчеству, ибо он явил нам такие образы, как Мефистофель, Дон Кихот, Дон Базилио, придав им поразительное по своей выпуклости и яркости художественное воплощение. Дело в том, что Шаляпин — несомненный реалист, и ему для творчества необходим живой материал. «Из ничего — не выйдет ничего», — говорит шут короля Лира. И Ша-

ляпин твердо знает, что у него, несмотря на весь его гений, «из ничего — не выйдет ничего». На концертной эстраде Шаляпин может одними красками своего голоса рисовать картины и образы, но на сцене, где ему надо перевоплощаться в живого человека, он прежде всего ищет, чтобы в роли было хоть подобие живой жизни. Это опора, без которой он не может творить. И эту опору он находит почти исключительно в созданиях русских композиторов. То требование художественной правды на оперной сцене, которой добивался Вагнер, объявляя беспощадную войну старой опере, больше похожей на костюмированный концерт, чем на драматическое представление, гораздо раньше было выставлено у нас еще Даргомыжским, стремившимся к этой правде уже в «Русалке», несмотря на обилие в ней по-итальянски закругленных номеров. Вообще русские композиторы, в противоположность западным, гораздо больше обращали внимания на драматический смысл своих оперных произведений, на жизненную содержательность своих типов и с этой целью требовали более тщательной литературной обработки оперных либретто. Задача эта облегчалась тем, что выбор композиторов в значительной части падал на произведения наших великих писателей, и, таким образом, в основе были уже даны глубоко художественные типы и характеры, живые образы людей, пораженных трагической судьбой, с яркими, полными глубоких переживаний речами, которые оставалось только приспособить к требованиям композитора. Образы Бориса Годунова, Сальери, Евгения Онегина, Германа, Демона, Мельника, Алеко, Мазепы и многие другие нашли свое воплощение в нашей музыке. Даже в самом неудачном русском либретто для оперы «Жизнь за царя» и то оказалась одна роль, полная жизни: Сусанин. Кроме того, русские композиторы особенно охотно писали для басов, вследствие чего русский басовый репертуар оказался и в вокальном и сценическом отношениях гораздо содержательнее такового же на Западе, где в большинстве случаев предпочтение отдавалось тенору либо баритону. Очень естественно поэтому, что Шаляпин составил свой репертуар преимущественно из русских опер и явился великим истолкователем и пропагандистом родного искусства.

Надо принять также во внимание индивидуальные особенности Шаляпина как артиста. Какой представляет он материал для сценического искусства? Шаляпин высок ростом, широк в плечах, хорошо сложен, все члены его пропорционально развиты и, насколько можно судить по самой его обнаженной роли — бойтовского Мефистофеля, обнаруживают прекрасную мускулатуру; на красивой шее посажена крупная, но опять-таки по отношению ко всему телу вполне пропорциональная голова с лицом широким и не имеющим никаких особо развитых частей, что оказывается большим удобством для грима. Весь он являет подобие крепкого дуба; здоровый, полный силы, мясистый и необыкновенно, несмотря на свой рост, подвижной, Шаляпин самой природой предназначен для разрешения больших сценических задач. Отсюда вся та необычайность, вся та грандиозность, которые отличают исполнение Шаляпина.

Как известно, Шаляпин обладает крайне развитой фантазией и притом вполне самобытной. И, может быть, это даже хорошо, что он явился к нам не из культурной среды. По крайней мере, он не унаследовал никаких традиций, для него не могло существовать кумиров, которым почему-то надо поклоняться. Шаляпин сам создал собственную, весьма тонкую культуру. Всегда и все ему хотелось

сделать так, чтобы это было совершенно по-новому и ни единой чертой не напоминало того, к чему все привыкли. Трудно это ему давалось или нет, мы не знаем, ибо тут тайна творчества, зарождающегося в тиши и одиночестве, в глубоких тайниках души; одно несомненно — безграничная фантазия, питающая это творчество, всегда нашептывала ему образ, проникнутый крайним своеобразием, весь сотканный вовне из причудливых изломов, трепещущий изысканным ритмом, сложным и прихотливым, который немалого труда стоило почувствовать своим телом, а, почувствовав, выявить до конца в гармоничной последовательности и законченности. Обладая тонкой наблюдательностью, острым взглядом, твердой памятью, Шаляпин во время своих многочисленных скитаний по России и Европе накоплял множество мелочей, которые все служили незаметным образом пищей его фантазии. А фантазия всегда увлекала его в сторону необычного и грандиозного.

Недаром французам, любителям благородной меры в искусстве, Шаляпин показался с первого взгляда несколько резким и размашистым, и, только приглядевшись, они разобрали, какое кроется в нем живое и непосредственное творчество, полное высшей одухотворенности и отражающее отблески музыкального огня, потому что все, что делает Шаляпин на сцене, прежде всего необыкновенно ритмично и подчинено музыке.

Вот вышел Шаляпин на сцену и, уносясь на крыльях фантазии, точно на ковре-самолете, в тридесятое царство, вдруг начал из своего тела лепить чудеса, в которые час тому назад он, быть может, и сам не верил. Вот, полуобнаженный, завернутый лишь в какую-то фантастически сверкающую тряпку, взметнулся на Брокенскую скалу и начал строить там истинно дьявольские рожи да причудливо поводить по воздуху своими мускулистыми руками, — перед вами Мефистофель в своей неприкрытой сути. Вот неторопливой, бредущей походкой вышел на сцену мужик, слегка сутулый, с красной обветренной шеей, с широкой бородой лопатой, с внимательными, умными глазами, в которых застыла упорная дума о том, что будет с Русью... — и перед вами Сусанин. И так везде. Каждый образ несет с собой свою пластику, свой ритм. И каждый образ Шаляпин стремится без остатка почувствовать «в своем теле», и это ему удается, иначе пластическое воплощение роли никогда не отличалось бы у него такой легкостью, простотой и художественной убедительностью.

В частности, в отношении грима Шаляпин мало имеет соперников на драматической сцене, разве Станиславский да Петровский поспорят с ним в деле гримировки и одевания, на оперной же сцене — подобным ему был только покойный Ф. И. Стравинский. Мастерство Шаляпина — создавать из своего лица художественные маски — неподражаемо. В продолжение двадцати пяти лет своей артистической деятельности Шаляпин занимался тем, что вечно менял свои гримы. В особенности беспокоил его Мефистофель. Здесь мы можем различить четыре этапа различных воплощений: грим тифлисский, грим первого сезона на Мариинской сцене, грим эпохи пребывания в Мамонтовской опере и грим современный. При этом между двумя крайними нет ничего общего: грим тифлисский смешон и обычен, грим современный вполне оригинален и художественно значителен. А сколько в промежутке изменений отдельных черт! То же и с гримом Мельника; еще в мамонтовскую эпоху лицо безумного Мельника, вообще вся

его голова, — были слишком прибраны, волосы и борода чересчур роскошны; в последнее время Шаляпин стал делать их редкими, справедливо рассуждая, что безумный Мельник, долгие годы таскаясь по лесам, по долам, никак не мог сохранить свои волосы в прежней густоте. Лицо царя Бориса с годами приобрело необычайно рельефное выражение страдания, оставаясь в то же время царственно-величественным. И так постоянно во всем.

Крайнюю внимательность ко всем мелочам Шаляпин распространяет и на свои костюмы, озабочиваясь непрестанно их покроем, цветом, исторически верным колоритом; какая-нибудь подробность, вроде рукояти меча в «Фаусте», является для него важной, потому что взыскательный артист не хочет допустить ни одной мелочи, которая могла бы оказаться вне гармонии с целым. К этой заботе о живописной законченности внешнего облика привело его постоянное общение с художниками в бытность в Мамонтовской опере, где работали такие мастера, как В. Серов, М. Врубель и К. Коровин, все трое носители чрезвычайно яркой фантазии. Их влияние на всю постановку дела в Частной опере было так велико, а Шаляпин, находясь тогда в расцвете молодости, был настолько впечатлителен, чуток и восприимчив, что не удивительно, если общение с художниками наложило печать на его творчество и привело к тому, что и до сих пор Шаляпин охотнее всего ищет общества художников.

Бывают таланты двух категорий: одни, появляясь внезапно, сразу вспыхивают ослепительным светом, сразу ошеломляют людей и потом как-то опадают, дальнейшая деятельность их идет большей частью уже подогретая воспоминаниями; другие же наоборот, хотя и останавливают на себе внимание, но далеко не всеобщее, скорее даже — незначительного меньшинства, способного вслед за новоявленным талантом подняться над уровнем установившихся вкусов; они знают и времена застоя и уклонений в сторону, но потом, изжив все мятежное, бурное, отбросив крайности и овладев техникой мастерства, попадают в настоящую колею творчества и, неустанно совершенствуясь, наконец, распускаются пышным цветом. К этой последней категории принадлежит Шаляпин. Его искусство — вечное стремление вперед, неутомимая погоня за новыми красками, новыми, более сильными средствами впечатления. Шаляпин не устает в одной и той же роли постоянно находить новые краски, вводить другие детали, совершенно переделывать целые сцены. Это особенно бросается в глаза, когда видишь Шаляпина в какой-нибудь роли через некоторые, более или менее значительные, промежутки времени. Тогда становится ясно, что изменение коснулось не только внешних подробностей грима или костюма, но главнее всего — концепции роли, где произошел иногда значительный, а порою и еле заметный сдвиг в сторону большей углубленности переживания. Вообще психологическая окраска драматических моментов роли имеет у Шаляпина большое значение, совершенно естественно совершенствуясь параллельно с ростом личности артиста, и этот процесс не может остановиться, потому что в сорок два года (возраст Шаляпина сейчас) рост личности далеко еще не прекращается, почему мы вполне можем ожидать в дальнейшем и нового, еще более углубленного психологического освещения каждой его роли.

Однажды почувствовав в себе с непоколебимой убедительностью пластический рельеф Олоферна ли, Дон Кихота ли, или Бориса Годунова, Шаляпин вы-

держивает его до конца с редкой настойчивостью и гармонической последовательностью, давая в то же время удивительно прихотливый узор всевозможных подробностей, никогда не повторяющихся в точности. И никогда я не видал, чтобы у Шаляпина, когда он выступает, в какой-нибудь роли впервые, были, как это случается у других, даже очень талантливых артистов, одни места слабее, другие сильнее. Все — равно, все вытекает одно из другого вполне последовательно. Выразительность, правда, может подниматься от спектакля к спектаклю, — это происходит в силу того, что Шаляпин до сих пор еще не утратил своей непосредственности и его вдохновение иногда вспыхивает ослепительным блеском, иногда горит более спокойно, — но каждая форма всегда наполнена глубоким содержанием именно потому, что с самого начала она найдена верно.

Шаляпин, как никто чувствующий ритм, — властный господин над ритмом собственного тела. Любое его пластическое выражение точно отвечает его намерению, его мысли, его чувству; пластика является правдивым зеркалом того внутреннего облика, который он поселяет в своей душе. Он до такой степени остро чувствует присутствие в себе постороннего лица, до того сживается с этим воображаемым образом, что не разлучается с ним... как вы думаете, до какой минуты? Пока Шаляпин на сцене? Нет, до самого конца спектакля, до того мгновения, пока он не скинет костюм и из зеркала не глянет на него во время смывки грима его собственное лицо. Кому приходилось наблюдать Шаляпина за кулисами во время антрактов, тот должен был заметить, что, когда Шаляпин — Борис Годунов, у него один тон в разговоре с окружающими, а когда он, например, — Дон Кихот, тон совсем другой, причем оба тона строго соответствуют характерам изображаемых лиц, так что вы ясно чувствуете, что с царем Борисом пристойнее бы не заговаривать и вообще лучше бы подальше от него, а с Дон Кихотом, наоборот, можно бы разговориться за милую душу. Поистине, если существует сценическое перевоплощение, — его знает Шаляпин!

Станиславский предполагает некий внутренний круг переживания, построенный на таком строгом сосредоточении всего своего «я» в одной определенной точке, что при нем становится возможным полное отрешение от окружающей действительности и переход со всеми ощущениями в некий иллюзорный мир, создаваемый усилиями творческой фантазии. Очень естественно, что, коль скоро артист входит в такой круг и обретает там пластическое воплощение, единственно возможное и для всей роли, единственно допустимое для каждой отдельной минуты душевного переживания, он сейчас же обретает и единственно правильный тон, гармонично вытекающий из жеста.

Одним из наиболее красноречивых доказательств справедливости только что сказанного может служить сцена прощания царя Бориса с сыном. Шаляпин, полуживой, лежит в кресле; когда он, делая неимоверное усилие и обхватив сына обеими руками, несколько приподнимается, вы чувствуете, что все его мускулы как бы обмякли, распустились, его большое тело сразу потеряло свою физическую мощь, согнулось, причем грудь ушла назад, и в легких как бы почти нет воздуха; такому пластическому состоянию точно отвечает тон первой фразы: «Прощай, мой сын, умираю». Голос звучит тускло, звук его лишен всякой мужественности, в нем почти нет басовой окраски, он какой-то бестелесный. Но вот физическая

немощь человека, близкого смерти, уступает сильному душевному порыву: государь должен дать напутствие наследнику своего престола. Неожиданно он весь выпрямляется, сразу чувствуется, что мускулы тела напряглись: «Не вверяйся наветам бояр крамольных», — звук приобретает чрезвычайную округлость, полноту и силу и так остается до последней фразы: «Строго вникай в суд народный — суд нелицемерный». Дальше понемногу идет цельно связанное decrescendo пластическое и звуковое, и когда, медленно, в последнем молитвенном напряжении души, умирающий царь сползает с кресла и, становясь на колени, обращается к богу с мольбою за своих «чад невинных, кротких, чистых», звуки голоса его несутся чуть слышно, утратившие всю жизненную энергию, настоящие зовы души, мягкие, нежные, элегические последние зовы, которые могут еще раздаться здесь на земле в то время, когда тело уже почти оцепенело в ледяных оковах смерти.

Я привел здесь только один характерный пример зависимости тона от жеста у Шаляпина. Продолжать дальше значило бы описывать шаг за шагом игру Шаляпина во всех его ролях. Замечу одно: сила впечатления, производимого этой игрой на зрителей, вся коренится в необыкновенно тесной связи жеста с тоном, сообщающей искусству Шаляпина особенно яркую выразительность.

Подняв мастерство музыкально-драматической выразительности на недосягаемую высоту, сочетав с ней в неразрывной связи пластическую выразительность, Шаляпин не знает границ в отношении яркой напряженности той и другой, пределов силы для него не существует, и он постоянно стремится к разрешению самых трудных, самых грандиозных задач, наталкиваясь на то непреодолимое затруднение, что материала для него, в сущности, очень мало в сфере и русской и иностранной оперы.

По всей манере его игры, по всему его беспредельному темпераменту, по стихийной силе его творчества, по совокупности всех внешних данных Шаляпин самою судьбою предназначен для трагедии. Это — высокий род театрального искусства, и он питал собою впечатления людей в разные эпохи существования театра, начиная с античности; трагедия, и именно она, оставила глубочайший след в истории человеческих идей. У нас, на русской сцене, трагедия давно умерла не потому, что она перестала находить дорогу к сердцу зрителя, а потому, что истребился начисто род трагических актеров и надо ждать, когда он возродится снова; некому стало играть трагедию, потому что исчезли потребные для нее сила и страсть, огонь и темперамент, величие и пафос. Исчезли на сцене драматической, но расцвели на сцене оперной в лице Шаляпина, словно для вящего доказательства, что трагедия не может умереть, что для нее возможно лишь временное забвение, но как форма высшего напряжения человеческих страстей она всегда останется. Ведь именно этим и захватывает нас Шаляпин. Его театр — зрелище страстей человеческих, взятых в своей первобытной сущности. Его театр — вереница образов истинно трагических, причем везде Шаляпин обрисовывает перед нами одну какую-нибудь идею с исчерпывающей полнотой, достигая конечного результата — безраздельного, потрясающего захвата нашей души прихотливым сцеплением художественных частностей, ведущих к гармонично законченному целому...

Тайна его искусства — в добывании самой полной, непререкаемой художественной истины, той истины, перед которой умолкает голос рассудка, уступая место лирике нашей души, освященной и очищенной восторгом. А это — конечная цель искусства.

Б. АСАФЬЕВ

ШАЛЯПИН

Мне очень повезло во всех моих соприкосновениях с ним: это не было широкое общение, я был молод и незаметен, но зато ряд незабываемых, очень выгодных для наблюдения встреч, из которых коснусь только тех, что связаны с музыкой. Попробую также вспомнить несколько поразивших меня сценических его созданий.

Федор Иванович просто по-детски обожал Владимира Васильевича Стасова и не раз посещал его, обычно под осень или в середине сезона: под осень в Парголове (в деревне Старожиловке, где всегда живал на даче Стасов), а зимой на его городской квартире. В годы 1904—1906, годы моего тесного, памятного на всю жизнь общения со Стасовым, мне удалось наблюдать и Шаляпина вне театральной и какой-либо «компанейской» среды. У Стасова, сам любуясь Владимиром Васильевичем и понимая, какого он имеет перед собою чуткого слушателя, Шаляпин расцветал во всю ширь и глубину своего богатейшего дарования и исключительного мастерства, *волновался* и, вместе с тем, находясь вне всех условностей театральности, проявлял свое «я» с большей сосредоточенностью и мудростью.

Помимо родных и близких знакомых Стасова, среди слушателей из музыкантов обычно бывали Александр Константинович Глазунов, реже Николай Андреевич Римский-Корсаков и Анатолий Константинович Лядов. Аккомпанировал с проницательнейшей чуткостью Феликс Михайлович Блуменфельд. Репертуар состоял главным образом из Мусоргского, затем шли Даргомыжский, Бородин, Глинка и Римский-Корсаков. Из западноевропейских композиторов больше всего Шуман и Шуберт. Если исполнялся «Борис Годунов», то Шаляпин пел и Бориса, и Пимена, и Варлаама. Блуменфельд же соперничал с ним в мастерском исполнении клавира. Лицо Шаляпина при его пении в комнате, следовательно, без грима, я бы сказал, было не менее впечатляющим, чем на сцене в гриме и костюме. Даже сильнее и глубже заставлял он слушателя впитывать взор в себя: лицо выражало его пение без неизбежно грубых мелодраматических подчеркиваний, которых все-таки требует — из-за масштаба расстояний — сцена; на лице жил, существовал, словно тут же созданный, на глазах у всех, образ, кого воплощала его же интонация. Если Шаляпин сам подавал себе реплики, например, при передаче сцены в корчме, то персонажи этой «наблюдательнейшей музыки» буквально портретно возникали перед слушателями со всем прирожденным им внутренним миром. Глаза, особенно глаза, скулы, черты лица около рта, поворот плеч и шеи — все преображалось и так же быстро «сдвигалось» в другой персонаж, особенно при диалогах. Иногда в одной фразе концентрировалась вся суть изображаемой личности, но так, что дальше вы чувствовали присутствие ее. Например, помню,

перед монологом-рассказом Пимена в последнем акте «Бориса Годунова» Шаляпин спел реплику: «Рассказывай, старик, все, что знаешь... без утайки», сопровождая пение столь глубоко пристальным пронизывающим взглядом в пространство на предполагаемого Пимена, что, казалось, он действительно вопрошающий Борис, а отвечать стал кто-то другой, им вызванный, потому что, когда зазвучали первые слова рассказа («Однажды в вечерний час пришел ко мне пастух»), то и в голосе и на лице все было иное — другой человек, с другой внутренней жизнью, с другой жизненной биографией и другим миросозерцанием. В шаляпинской передаче Пимена поражало неразъединимое сочетание привычно-монашеской дисциплины смирения со строгим — скрытым — обличением и осуждением, далеко не смиренными. Слышался за спокойным эпическим тоном рассказа, где лишь изредка вспыхивали искры сдерживаемого волнения и экстаза («так хорошо мне стало»), неизгладимо-суровый этический приговор истории.

Шаляпин рисовал своим лицом, всем своим обликом. Я не раз видел, как рождалось живое явление под рукой Репина, но тут, когда без помощи средств живописи на ваших глазах и слухе меняется весь человек, причем это делалось с тончайшей неуловимостью переходов, невозможно было не волноваться от наглядного проявления безграничности творческих способностей человека.

Но тем труднее для Шаляпина был выбор исполняемой музыки, в особенности если дело шло об опере, о большой роли. Тут дело вовсе не было только в голосовых данных. Можно «пунктировать», чуть изменить вокальный рисунок. Но надо было, чтобы к его требованиям, к создаваемому им образу, — а создавался он им и интонационно и пластически в единстве, — подошла вся музыка, то есть, чтобы ее интонации — вся эмоционально-смысловая сторона, звуковая и речевая «произносительность» — отвечали его замыслу. Вполне это невозможно, потому редкий композитор не «сорвется» на протяжении какой-либо большой партии и роли в интонацию совсем другого образа или, в лучшем случае, в интонацию безразличного нейтрального порядка. И тут Шаляпин мучился ужасно. Преодолеть подобного рода несообразности было для него очень трудно, но тем интереснее было наблюдать, как он иногда из омертвелых или нейтральных речитативов — подобно Микеланджело в скульптуре или Бетховену, высекавшему огонь из, казалось бы, «общих» мест в музыке, — создавал выразительнейшие и убедительнейшие «высказывания».

Он очень хотел петь Грязного в «Царской невесте», но наткнулся на непреодолимость интонационно-образных несоответствий [1]. И какой тщательнейшей, упорной работы потребовала партия Сальери, гениально им созданная, в опере «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова, где эти несоответствия встречаются на каждом шагу. И как тонко он прятал подобные «пороги», когда освоил партию в совершенстве. Многие упрекали Шаляпина в лени и в нежелании учить много ролей из-за денежной алчности, но никто не понимал, как трудно было ему, при его неизмеримо тонкой интонационной чуткости, при его поразительной способности различать правдивое и фальшивое, содержательное и формальное в музыкально-речевой интонации, как трудно ему было с *отбором* ролей.

Надо это понять, чтобы оценить главное в шаляпинском мастерстве. Ему органически необходимо было ощущать хотя бы в основных существенных моментах партии соответствие интонационного содержания музыки образу в целом,

в его человеческо-психическом и бытовом, жанровом, историческом и, наконец, в его пластическом облике. Тесситура тесситурой, вокальные трудности — само собою, но главное тут — в этом соответствии. Оттого Шаляпин так любил Мусоргского! В нем, во всем направлении и характере его творчества он особенно находил отвечающее его требованиям эмоционально-выразительное содержание в правдивейшей интонации.

Зато какие мощно выкованные монументальные фигуры его Досифей в «Хованщине», Борис, Пимен и Варлаам в «Борисе Годунове»!

Но порой Шаляпина так пленяли образ и роль в интонационно «беспорядочных и разрозненных» или формально безразличных оперных произведениях, что он все силы своего таланта и прямо-таки художественно-ремесленного упорства кидал на обработку капризного или вялого, «хладнокровного» звукового материала, чтобы сделать его глубоко осмысленным и драматически гибким. Тут приходил на помощь его собственный *голосовой* дар: его голос был ему подчинен до пределов возможностей. Если сравнить количество доступных ему «нот» звукоряда с множественностью колористических, динамических и артикуляционных оттенков каждого звука, то более ясного представления о ничтожности в исполнительском искусстве количественной нормы перед качественной безграничностью трудно вообразить.

Эти возможности позволяли Шаляпину, но ценой большого труда и длительных исканий, при постоянном контроле своего сознания над каждым *интонационным мигом*, добиваться сказочных результатов. Так была сделана труднейшая партия Сальери, но наивысшей победой его метода «переинтонирования» была партия Олоферна в «Юдифи» Серова.

Казалось невозможным свести всю интонационную «пестрядь» этих речитативов, в особенности *ритмически*-контурно расплывчатых, — в некий осмысленный синтез. И как великолепно это было сделано! Как спаяно со всей сценической динамикой образа и со всей статуарностью мощной фигуры. Прежде всего получилась широкоразвитая вокально-драматическая форма, совершенно бетховенская по симфоничности развития и микеланджеловская по сочетанию силы с пластикой. Право, такие — по мощности пластической лепки — фигуры я видел только в живописи Сикстинской капеллы Микеланджело.

Два основных мотива, две темы развивались Шаляпиным на громадном протяжении роли: дикий зверь, красивый, гибкий, воинственный, но скрыто-нервный, подозрительный, в любой момент готовый броситься на добычу, при малейшем раздражении способный ее уничтожить, и зверь — «токующий», страстью напряженный и забывающий в этих состояниях о какой бы то ни было опасности! Воплощением зверя в родной ему стихийной обстановке была песня:

Знойной мы степью идем!
В воздухе дышит огнем...

Воплощением страстного экстаза было длительное «кружение» хищника вокруг женщины, вокруг гордо не сдающейся Юдифи. А вступлением, подобным бетховенским введениям к симфониям и увертюрам с их «возниканием» музыки из первичного мощного жеста, служило первое появление — статуарное — на ложе и в колеснице: величавая, непреклонная, мощная фигура сурового и грозного

воина, среди подобострастия и лести окружающих, покоряющая своим сознанием воли и власти! И все это, вся пластика и динамика сценического образа, колорит голоса, форма фраз, все детали интонации, качество звука, ритм тела, рук, лица и музыки-пения — все было спаяно в единый художественный *смысл*...

Я далеко отошел от вечеров у Стасова, но это только в силу необходимости показать значение интонационного мастерства Шаляпина. С романсами ему было легче, то есть на непротяженном отрезке музыки скорее можно было обрести желанное единство всех средств воплощения и правдивость интонаций. Но и романсы он выбирал с сугубой осторожностью. Он предпочитал или прекрасные в своей завершенности классические и романтические камерные вещи, или даже стихийно-эмоциональные, не боясь их банальности, лишь бы они были всецело «всеобщи», то есть представляли собой некие универсальные «интонационные формулы» и давали бы ему полную возможность (подобно тому, как куплетисту — *гибкий* в своей повторности чуткий напев куплета) прилагать к ним свое жизненно выстраданное, в длительном наблюдении человека рожденное искусство *. Конечно, последней такой работой Шаляпина, его *Шестой симфонией* [2], было гениальное по своей трагической скорби прощание с весной, а вернее — с жизнью: «Элегия». Затрепанная на эстрадах всего мира мелодия Массне, будучи заново звуково осмыслена — «переинтонирована» — Шаляпиным, получила новую жизнь...

Но тогда, в те далекие теперь годы, я и не подозревал о безграничности мастерства Шаляпина в камерной области, и лишь по мере того, как я в ней его наблюдал (вплоть до того времени, когда мне суждено было кое-что для него инструментовать, например, бетховенское: In questa tomba oscura) [3], я все больше и больше понимал, что тут, тут — в этой области — и рождается все его мощное театральное искусство, даже там, где оно достигало грандиозных, величавых образов (мечтой Шаляпина всегда было — воплотить *Лира*, и он со Стасовым — ярым и тонким почитателем Шекспира — вели не раз задушевные беседы на эту тему) [4].

В камерном искусстве Шаляпина были две главные линии. Первая — там, где он камерный стиль «прослаивал» театральностью в той или иной мере, и там, где он всецело от нее отказывался в пользу строгого интеллектуализма и образности только музыкальной, без признаков характерности, быта и вообще всего, что «извне».

Русский романс, с его склонностью к образной драматургии, бытовым характеристикам, картинности и к ярким сценам, типическим обобщениям и описательности, очень вызывал в Шаляпине «пластическо-театральное воображение», и тогда создавались такие глубоко реалистические портреты, как мельник и его жена («Воротился ночью мельник» Даргомыжского), Старый капрал (одноименный романс Даргомыжского), «Семинарист» (Мусоргского), замерзающий крестьянин («Трепак» Мусоргского), «Титулярный советник» (Даргомыжского) и т. п. Но еще глубже и выше было камерно-симфоническое искусство Шаляпина там, где поэтический образ, взятый вне характеристической звукописи, становился обобщеннее и эмоционально-сконцентрированнее: например, шумановские: «Я не

* Он не очень любил надуманно академический стиль романсов с преобладанием лишь мастерства, не любил и субъективистские крайности в музыке, то есть оригинальность во что бы то ни стало.

сержусь», «Вы злые, злые песни», «Во сне я горько плакал», шубертовский «Двойник», а из русских — «Сомнение» Глинки, «Пророк» Римского-Корсакова, «Соловей мой, соловейко» Чайковского и т. д.

Меня больше всего потрясали «Двойник» Шуберта и «Вы злые, злые песни» и «Я не сержусь» Шумана. Ирония, скорбь, душевная мука, страсть — все эти «знакомые» слова́ и состояния воссоздавались Шаляпиным словно заново и каждый раз все с той же едкой, проникновенной убедительностью. Горький говаривал так: «Знаете ли, что ж это он делает: вот играют, играют музыку — ловчее там, звончее, что ли, а споет он слово, два, фразу — и, слышишь, вся человеческая душа, а, порой, и мир». А Стасов доканчивал: «вот как у Льва» (Толстого, конечно), «читаешь, словно и слов не чувствуешь, тоже две, три фразы и слова-то привычные, но штрих, деталь — и схватил человека, всего — с душой, одеждой и обстановкой, и тут же природа».

И действительно, когда Шаляпин начинал, как-то в «себе» и в то же время словно вглядываясь в сумеречную даль: «Лес да поляны, безлюдье кругом», — все вставало вокруг, все знакомое, родное, русское: и бескрайная снежная равнина, холод и тишина, и человек один на один со своим горем и желанием забыться.

А «Двойник» — монолог глубокой трагической силы (исполнение Шаляпина достигало тут дантовской выразительности), ирония Гейне — Шуберта вырастала в обобщение вековой муки раздвоенного человеческого индивидуального сознания, и опять в воображении вставала как будто всегда, всегда стоящая одинокая фигура где-то в спящем городе, на перекрестке: человек — потерянный среди своих.

А скрываемая, сдерживаемая, оскорбленная — вот-вот вырвется стихийно и неудержимо — любовная страсть: «Я не сержусь».

Или «Пророк» Римского-Корсакова! Это несколько холодное и рассудочное произведение Шаляпин доводил до библейской пламенности и экстатичности; тогда как, наоборот, в «Вакхической песне» Пушкина — Глазунова («Что смолкнул веселия глас») господствовала пластика: антично-светлое, мудрое философское *слово*, в величавом спокойствии своем почерпавшее силу.

Шаляпин пел истинно камерную музыку, бывало, так сосредоточенно, так «вглубь», что, казалось, он с театром ничего общего не имеет и никогда не прибегает к требуемому сценой *акценту* на аксессуарах и *видимости* выражения. Совершенное спокойствие и сдержанность овладевали им. Например, помню: «Во сне я горько плакал» Шумана — одно звучание, голос в тишине, эмоция скромная, затаенная, — а исполнителя словно нет, и нет этого крупного, жизнерадостного, щедрого на юмор, на ласку, ясного человека. Звучит одиноко голос — и в голосе все: вся глубь и полнота человеческого сердца... Лицо неподвижное, глаза выразительные донельзя, но по-особенному, не так, как, скажем, у Мефистофеля в знаменитой сцене со студентами или в саркастической серенаде, там они горели злобно, с издевкой, а тут глаза человека, ощутившего стихию скорби, но понявшего, что только в суровой дисциплине ума и сердца — *в ритме* всех своих проявлений человек обретает власть и над страстями и над страданиями. Получалось так: звучали стихи Гейне с их романтической страстностью, но отравленной уже «гамлетовским» критицизмом XIX века, а пел их словно художник типа Гёте, вполне овладевший «мерой вещей и искусства».

Я тогда и понял, в чем суть шаляпинского мастерства: в обладании гениальной чуткостью и в множественности пережитого и наблюдаемого, но все это было всегда проведено сквозь мудрую сдержанность и чувство художественной меры с глубоким учетом *восприятия* слушателей. Шаляпин знал, через какой оттенок интонации своего голоса он может так завладеть вниманием людей, что безошибочно доведет до них и самый задушевный тон сердца, и неуловимый сдвиг пульса, и тончайшие черты, и яркие повадки внешнего облика человека.

Благодаря силе сдержанности и умению быть сдержанным, что особенно сказалось в его камерном пении, Шаляпин достигал потрясающей длительности, полноты и размаха своих нарастаний, своих crescendo, когда голос его казался насыщенным небывалой мощностью и величием.

Но в этой же силе сдержанности в искусстве — источник шаляпинской душевной трепетности и ужасающей нервозности. Не раз в моей жизни — уже после кончины Стасова — встречал я Шаляпина, и никогда я не испытывал от него никакой грубости, ничего подобного тому, что вокруг него о нем писали и толковали, разжигая его нервность и мнительность. Утверждаю, Шаляпин был человек непомерной чуткости и нервной отзывчивости. Защищая в себе это свое больное от уколов «состояние души», он настораживался и нередко держался вызывающе. Как актер, он это делал блестяще, словесно фехтуя, как мушкетер Дюма, рапирой. Но стоило ему заметить, что перед ним не враг, не любопытный бездельник, не глупый вокалист (эту породу он не терпел и, действительно, перед глупо сынтонированным словом или бессмысленно спетой фразой просто зверел!), не тупой да еще франтоватый, да еще кичливый всезнайством чиновник (тоже объекты его постоянных выпадов), — он становился человечески прост и обаятелен. Нечего было опасаться никаких «выпадов».

Бывало, в кулисах в Мариинском театре я не однажды наблюдал за выходами Шаляпина. Если он видел, что за ним следили, — он что-нибудь «выкидывал», «форсировал себя». Если никого не замечал — это был нервно-сосредоточенный, очень напряженный, всем телом и слухом собранный человек. В самой, казалось бы, для него привычной опере — «Фауст» — Шаляпин, стройный и гибкий в своем мефистофельском обличье, выходит со сцены в кулису после первого акта. Здороваюсь. Подает мне руку, я чувствую, что рука мелкой дрожью ходит. Смотрю: лицо трепетное, голос словно спотыкающийся. «Федор Иванович, и вы *так* волнуетесь?» — «Эх, а то как же: ну, что если я на каплю сорвусь, чуть не дотяну, — ведь с меня же за «Шаляпина» взыщут в сто, тысячу раз больше: пропал, скажут, голос, кончился Шаляпин, выдохся, спился. Вот что значит быть даровитым!» — и пошел, почти согнувшись. Знал он меня тогда только по встречам у Стасова, сам я был незаметным в театре человеком — всего-то пианистом-концертмейстером балета, чего ему было кривляться, — и говорил он это просто и ласково.

Идеальный ритмист, Шаляпин не выносил дирижерского самомнения и дирижеров, «тактирующих» механистически и «чувствующих» только сильную первую долю такта. Он предпочитал скромных рядовых работников этим «тактоведам» и тоже доходил до припадков гнева, когда ощущал на своей гибкой ритмоинтонации *вес* чужой руки. Раз я смеялся от души, видя, как в прологе «Игоря», после испорченной дирижером фразы Галицкого, Шаляпин сперва как-то растерялся, а потом стал засучивать рукава своей «княжеской одежды», вызывающе

поглядывая на начинающего свою карьеру «метриста». К счастью, тот, кажется, был близорук...

Ритм для Шаляпина — не оболочка, не обложка, не тумба вдоль панели и не телеграфные столбы! Ритм включен во все элементы его искусства, он — и содержание и выражение. И в самой органической природе Шаляпина ритм был не физиологическим фактором, но скорее — *организацией* всего его тела, поступи, рук. Так и в пении и в сценической пластике, в их тесном сочетании. Потому-то жест Шаляпина — сам по себе, в отрыве, условный оперный жест — в своем сочетании всех элементов и выразительности ритмики *звучал* всегда естественно и правдиво.

Откуда это в нем? Я не знаю, учил ли кто Шаляпина ритму? Вряд ли. Этому не научишься, как внутреннему слуху, — можно только умно развить природные данные. Мне всегда казалось, что источники шаляпинского ритма, как и его глубоко реалистического интонационного пения, коренятся в ритмике и образности русской народной речи, которой он владел в совершенстве. Одна уже наблюдательность в отношении распределения смысловых акцентов, в окраске и «распевании» гласных (как это было замечательно в партии Сусанина, где Шаляпин в совершенстве чувствовал и понимал мастерство глинкинской вокализации!), в игре длительностями, в умении «растягивать и сжимать» гласные, то есть как бы их оживлять дыханием, сообразно смыслу произносимого — указывает на чуткое наблюдение *качества* произношения живой речи, как основного средства эмоциональной выразительности.

Зато как по-детски смеялся Стасов, когда Шаляпин произносил перед ним речь члена английского парламента, надгробное слово немецкого пастора, ленивое бормотанье итальянского гида, которому надоело все, что он показывает, и т. п., — пользуясь самым ничтожным количеством слов каждого языка и притом «вне буквального смысла», но по качеству окраски звука расставляемых!

Ритм же говора и пения Шаляпина всегда вызывал во мне аналогию с гениальной гоголевской *прозой*, особенно — «Мертвых душ». Этот ритм не охватишь ни нормами метрики, ни механическим тактированием!

Я помню, как на спектаклях «Ивана Сусанина» бывали друг другом довольны Направник и Шаляпин и как, наоборот, позже, когда Шаляпин выступил в роли Фарлафа при возобновлении «Руслана и Людмилы», он злился на дирижеров, не могших ощутить выразительнейшую органичность ритма знаменитого рондо в его передаче: Направника тогда уже не было!

Но в создании образа Фарлафа он советовался со Стасовым еще в 1904—1905 году.

Почти дословно посейчас помню кусок из их диалога:

Шаляпин: Эх, Владимир Васильевич, если бы я слышал в жизни столько, сколько вы!

Стасов. А на что вам?

Шаляпин. Да вот не знаешь, за кого уцепиться, когда делаешь новую роль. Пример: Фарлаф?! Вы вот Осипа Афанасьевича Петрова слышали?

Стасов. Слышал, и это было очень хорошо, но...

Шаляпин. Что но?..

Стасов. Надо всегда думать, что сделаешь лучше, чем до нас делали.

Шаляпин. Знаете, стыдно, а я так вот и думал, да только надо на вас проверить.

Стасов. А ну-ка, покажите.

Шаляпин. Хочу я так. Не вбегает он на сцену. Можно?

Стасов. Ну, почему же нельзя.

Шаляпин. Фарлаф лежит во рву, то есть я лежу и убедил себя, что давно лежу и вылезти страшно, ой, как страшно! И когда занавес пошел — на сцене ни-ни, ни души, и вдруг из рва часть трусливой, испуганной морды, еще и еще, и вдруг вся голова, а затем — сам целиком, вот вытянулся...

И тут было продемонстрировано все появление Фарлафа, и когда он показался весь — Шаляпина в комнате не было, а стоял гигантский верзила, сам себя напугавший: «Я весь дрожу и если бы не ров, куда я спрятался поспешно»... В слове *куда* были неуловимо очаровательные трусливые акценты с паузочками, а взор тянулся пугливо ко рву...

Надо было видеть радостную восторженность Стасова. Он тоже вытянулся во весь свой громадный рост перед Шаляпиным и целовал его: «Ну, уже бесконечно умнее, тоньше и вкуснее, чем у Петрова». Дальше шло объяснение, показы всей роли Шаляпиным и красочные «вставки» Стасова о Фарлафах разных эпох, а кстати и о самом Глинке.

Знаменитый свой жест — прихлопывание земли ногой вслед за исчезновением Наины — Шаляпин показал изумительно, к окончательному восторгу своего собеседника: Фарлаф — Шаляпин смотрит в пустое пространство, и чувствовалось, что он еще *видит* «страшную старушку». Вдруг обрадовался: нет! И тут же струсил. И вот, чтобы убедиться, что действительно никого уже нет, он сперва прощупывал ногой место исчезновения Наины, потом с торжеством вступал на него всей тяжестью фигуры Фарлафа, и тогда начиналось ослепительное «хлестаковское» хвастовство: «Близок уж час торжества моего».

Ни на какие поправки Стасова, А. К. Глазунова, Ф. М. Блуменфельда Шаляпин никогда не обижался. Перед Н. А. Римским-Корсаковым он становился как-то собраннее и суше. Было что-то в его облике от школьника, который и боится учителя и даже чтит, но еле-еле сдерживается, чтобы не сшалить. Со Стасовым этого не было: взаимное радушие, понимание и даже любование довлели при всех встречах.

Когда Шаляпин певал народные песни, особенно «Дубинушку», он совершенно перерождался. Ни тени оперного певца и ничего от индивидуалистической культуры камерного романса. Ощущалось иное: где-то давняя большая жизнь, страдная жизнь множества людей, соединенных трудом, и вновь — русская природа и русская вековая дорога, по которой искони идут и движутся поколения. Широкое, могучее, неизбытное дыхание великого певца насыщало напев, и, слышалось, нет предела этой длящейся песне, как нет предела полям и степям нашей родины...

А потом — опять певец города: и проходят перед слушателями образы, перекликающиеся с мелкими чиновниками Гоголя и Достоевского, и ремесленники посада — из Успенского, и романтики-мечтатели из различных старинных повестей, и персонажи Беранже — Курочкина, и шубертовский лукавый и разбитной Мельник, и наполеоновский солдат старой гвардии (надо было не только слышать, но видеть внезапно выпрямлявшуюся фигуру Шаляпина при словах: «И в руки

мне вложишь ружье»), и влюбленный Семинарист, и веселый Раешник, и гётевский Мефистофель, и пушкинский Пророк, и жуткие образы «Плясок смерти»...

Русский стих, его плавность и «роспев», а главное, напевность его ритма, исключающую всякий метрический формализм, — «стих сплошных исключений из правил», именно в силу его гибкой и чуткой ритмики, — Шаляпин ощущал всем своим существом и вокализировал его в совершенстве. Но он прекрасно *входил* и в интонационное содержание иностранной речи, преображаясь до тонкости: его шумановский романс «Ich grolle nicht», его моцартовский Лепорелло на итальянском языке, его Дон Кихот на французском языке — изумительные образцы его проникновения в стиль, ритм и интонацию западноевропейской музыки.

Его языковое чутье было и многосторонне и многокрасочно. В партии Мельника в «Русалке» Даргомыжского или в потрясающей по силе драматизма и этической глубине сцене Сусанина в лесу (особенно в речитативах) в глинкинской опере — Шаляпин создавал ярчайшие по словесно-интонационному мастерству монологи, находя чеканную выразительную форму.

В быту, в дружеской беседе, рассказывая анекдоты, он шутя, мимоходом импровизировал тончайшие по юмору и наблюдательности сцены, — и тут речь его становилась художественным *становлением*. И любил же он русского человека!.. Воплощая ряд сильных и глубоких образов мировой литературы (Мефистофель, Дон Кихот, Лепорелло в «Дон Жуане»), Шаляпин все-таки развернулся во всей полноте своего таланта в опере русской: Иван Грозный в «Псковитянке», Борис Годунов и Досифей в операх Мусоргского, Мельник в «Русалке», Сусанин в «Иване Сусанине», жуткий образ зависти — Сальери в «Моцарте и Сальери» — это все не театральные маски, а *человеческие жизни*, воскрешаемые на каждом спектакле русским великим артистом.

Несмотря на свое ежесекундно искрящееся неисчерпаемое дарование, способность к блестящей импровизации и перевоплощению в любой миг, причем всем казалось, что все это ему очень легко дается *, Шаляпин был чрезвычайно строг к себе в отношении работы. Однажды у него вырвалось характерное признание: «И чего-чего не пишут о Шаляпине, и пьяница он, и грубиян, и лентяй, и чуть не грабитель (это кого: не антрепренеров ли?), и только никому в голову не приходит простой штуки — сколько и как Шаляпин работает и чтò ему стоит каждое выступление! По-моему — и вот запомните — так: все решает работа. Работайте и работайте, а остальное все само придет. Только работать надо умно, понимая, что в тебе к чему!..»

А я, по-мальчишески смотря на него, дивился его словам. Ведь у него все так само собой обаятельно легко выходит: стоит ему появиться на сцене, как своими движениями он покрывает все сценическое пространство (например, Мефистофель в толпе), стоит ему запеть — его голос заполняет воздух, звенит, льется (например, во «Вражьей силе» знаменитый запев: «Широкая масленица» или в «Сусанине» «Чуют правду» — в сцене в лесу). Да не только в кантилене. А шаляпинские отдельные иронические возгласы («Соблазнитель!» — по адресу ничтожности Зибеля в «Фаусте»), даже междометия (наглое «Э-эх!» Галицкого в «Князе

* Он, например, метко и выразительно рисовал. У меня есть собственноручный его автопортрет-рисунок, немногими — четырнадцатью — штрихами! Он «взял» себя со спины, но, несмотря на это, вы ощущаете его лицо — и главное — его острый взгляд, взор!

Игоре»), не говоря уже об окриках, приказаниях (Галицкий: «А народу, за послугу, вина... выкатить!» Борис: «А там, сзывать народ на пир! Всех — от бояр до нищего слепца». И дальше: «Все — гости дорогие!» Досифей: «Бесноватые, почто беснуетесь?» и т. п.) — всюду, всюду соответствующие интонации и тембр его голоса, казалось, сами собой естественно давались ему.

Но на самом деле, как долго — месяцами и даже годами — он их — эти интонации — искал, а найдя, закреплял и опять отбрасывал, опять фиксировал, примеряя: что к чему. И стал я расспрашивать и тех, кто с ним работал и кто имел возможность наблюдать его в работе и даже случайно — особенно в отелях, по соседству, — подслушивать его долгие упорные поиски, открытия и тщательнейший отбор. Много мне рассказывал покойный В. П. Шкафер, режиссер и чуткий певец. И помнится, как Шаляпин, тоже рассказывая Стасову о сцене Бориса с Шуйским, говорил: «Вот хорошо, когда такой умный партнер в диалоге, как Шкафер, чутко отвечающий на каждое движение и даже помысел». Но тут же прибавлял, как трудно было установить тончайшую связь в мизансценах Моцарта и Сальери.

Значит, мало было работать над самим собой — приходилось все окружение приводить в возможное соответствие со своими намерениями и всем своим сценическим поведением. Но зато и получались результаты. Даже молчавший Шаляпин в опере оставлял неизгладимое впечатление: такова знаменитая сцена приезда Грозного в Псков. Думал ли Римский-Корсаков, когда сочинял это появление *без слов, без пения*, что явится гениальный артист, который найдет ярчайшее решение немой сцены, найдя именно в безмолвии *ключ* к этому решению?

На полном скаку, разогнав коня, Грозный — Шаляпин выезжал на сцену и останавливал лошадь вмиг среди распростертой ниц толпы, пронизывая всех сумрачным проницательнейшим взглядом исподлобья...

И перед зрителями воочию вставала вся Москва XVI века — Москва, борющаяся за собирание и крепление государства великого народа.

Б. АСАФЬЕВ

ВАЯТЕЛЬ ЖЕСТА

Великого ваятеля оперного жеста — Шаляпина — теперь нет в русском театре. Восстановить полную форму лучших созданных им живых образов не представляется возможным. С помощью запечатлевшихся воспоминаний и путем выведения из них ряда общих положений мыслима лишь бледная реконструкция шаляпинского творчества. Поэтому в данном эскизе я пытаюсь только наметить основные и существенные черты художественно-сценической игры, рождающей тот или иной тип. Это — процесс лепки, процесс, в котором формируется сложное явление: с одной стороны, мы слышим и видим Шаляпина — Сальери, Шаляпина — Еремку в становлении непрерывном и неразрывном, где каждый миг, запечатленный в отдельности, — законченное целое, и в то же время в нашем сознании остается как бы абстрагированный образ, сотканный из этих отдельностей. Такой образ может возникнуть только в том случае, если в каждом миге процесса лепки

«движущегося изваяния» есть единая организующая идея, воплощенная в неком обобщающем характерном жесте *, по которому мы сразу узнаем черты именно данной, а не произвольно скомпонованной фигуры. Итак, в каждом миге дано нечто характерное свое и общехарактерное для всего процесса. Иначе говоря, лепка живой статуи требует, чтобы зритель ежесекундно ощущал присутствие отчетливо выраженной пластической идеи и чтобы выражение ее в данный миг соответствовало остальным мигам, будучи одновременно и обособленным и обобщающим.

Как же это достигается? Прежде всего соритмичностью проявления всех организующих элементов как статуарно-статических (костюм, грим, осанка), остающихся неизменными на более или менее длительном промежутке времени, так и изменчиво-динамических, хотя и имеющих в себе обобщающие черты (тембр голоса, манера и характер интонации, мимика, походка, жест в частном значении этого понятия). Такого рода соритмичность проявления экспрессивных элементов, сопринадлежащих данной действующей личности, составляет некую единую сферу выражения. В опере органичность такого проявления или логика сценического ж е с т а, понимаемые как некая обобщающая в себе ряд приемов сфера выражения, обусловлены в свою очередь всецело соритмичностью с музыкой.

Музыка — фон и вместе с тем направляющая воля в опере: ее директивы формируют и сопрягают остальные сферы экспрессии — и пластическую и декоративную. Поэтому естественно, что сфера жеста, чтобы стать гармоничной и закономерной, должна быть соритмична музыке и одновременно соритмична себе во всех проявлениях составляющих ее элементов. Это первое и основное условие, при котором можно считать процесс лепки сценического образа или процесс художественной сценической игры (ваяние в непрерывном становлении изменчивости) процессом эстетически ценным.

Музыка — здесь важнейший импульс. Она по природе своей динамична, и всякий соритмично сопряженный с ней процесс является также динамичным. Остается определить динамику оперного жеста, и тогда мы неизбежно придем к ясному представлению о художественном мастерстве оперного артиста и к соответствующим выводам об академически ценном исполнении данной роли.

Для каждого, в ком развита способность одновременного восприятия музыки и сцены в их соритмичности, иначе говоря, кто умеет гармонически координировать слуховые и зрительные впечатления, наиболее раздражающим фактом оперной игры артистов оказывается аритмичность движений, то есть прежде всего несопряженность их с музыкой и с интонациями собственного голоса, а затем отсутствие логики в последовательности жестов: их случайный характер. В этих условиях не может жить убеждающая зрителя-слушателя экспрессия, потому что всякое сценическое движение, проявленное не в ритме с окружающей сферой, — художественно мертво, ибо случайно, несконструированно и неорганизованно. Все же, что художественно неорганизованно, — прерывно, раздробленно и лишено напряжения. Где нет растущей линии напряжения — там нет и подъе-

* Жест я беру здесь в широком смысле понятия, как акт пластического проявления жизни на сцене или воплощения данного образа.

мов, нет разряда и, следовательно, нет выхода, нет разряжения эмоционального тока. Таким образом, жест, чтобы не быть художественно мертвым, как случайное проявление непосредственных переживаний или как механическое чередование стереотипных заученных движений, должен быть прежде всего соритмичен музыке и, следовательно, как она, — непрерывен.

Непрерывность звучащего тока достигается сопоставлением контрастирующих элементов, причем единство образуется каждый раз из контраста, как синтез, противополагаемый затем новому чередованию звучаний, и т. д. Из различной степени контрастов возникает та или иная степень звукового напряжения. Жест, соритмичный музыке, не есть буквальное воспроизведение ее рисунка: он должен быть контрапунктичным по отношению к музыке, то есть обобщать тематические и ритмические элементы, или, наоборот, данное музыкальное обобщение представить в пластике аналитически расслоенным. Взаимоотношение жеста и музыки должно быть таким, каким является в самой музыке взаимоотношение организующих ее элементов. Оно вовсе не должно иметь характера постоянного параллельного и сометричного выступления всех элементов. Оно не должно быть оркестром, в котором постоянно играли бы все голоса, выполняя один и тот же звучащий узор. Больше того — жест может быть и напряженнее, сильнее музыки, так что может казаться, что жест вызывает музыку, а не исходит из нее.

Думаю, что в этом обстоятельстве кроется обаяние шаляпинского исполнения в «Дон Кихоте» и во «Вражьей силе», где музыка очень бледно контрапунктирует пластике великого артиста. Таким образом, напряженность жеста всецело обусловлена ритмико-динамическим взаимосоотношением его с музыкой.

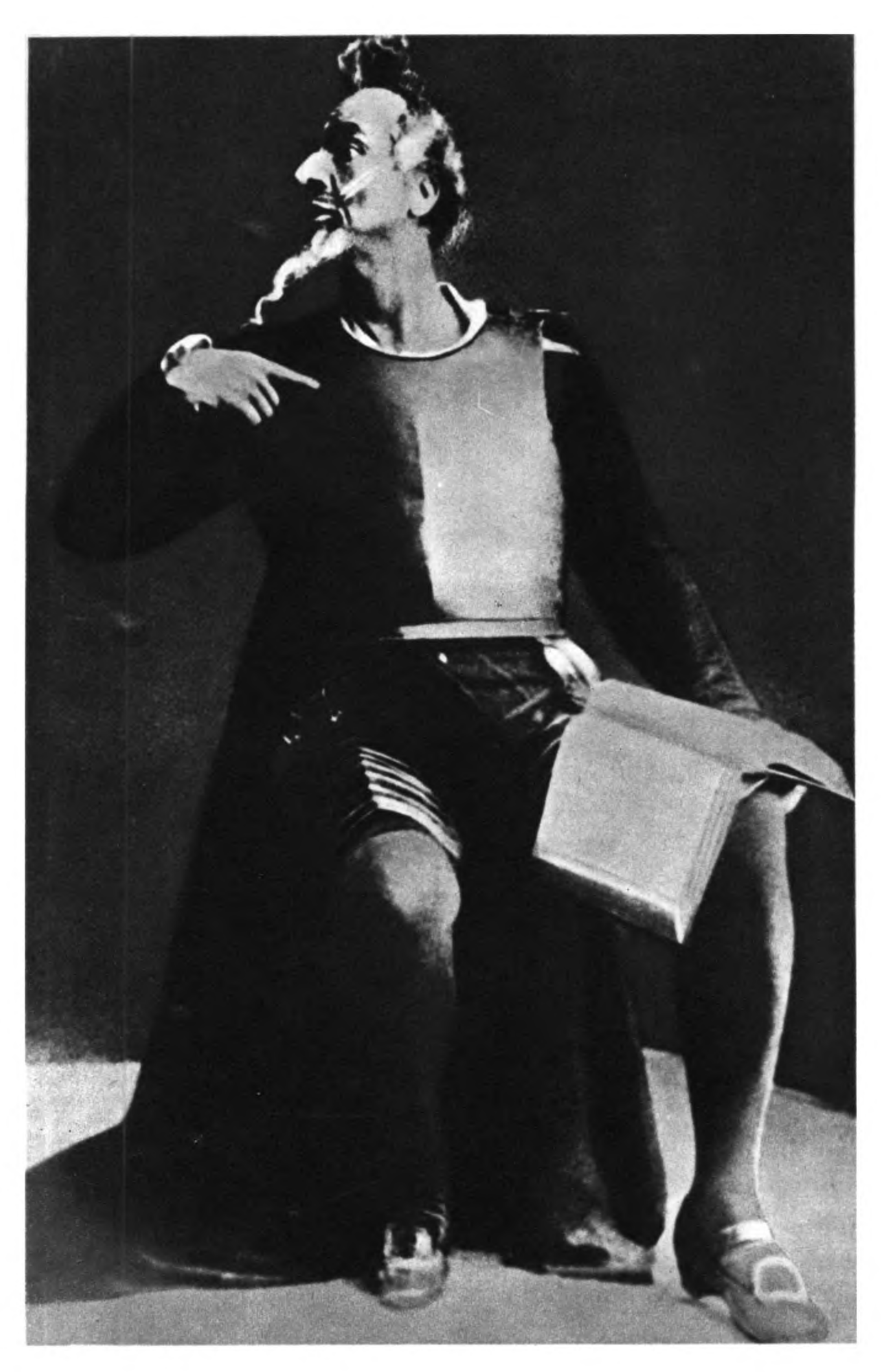
Два других основных свойства жеста. Его непрерывность. Трудность оперной постановки для режиссеров всегда обусловлена недостаточно чутким пониманием природы оперного жеста: его медленного развертывания в сравнении с жестом в драме, пользующейся словом без музыки. В ней жест мельче, ибо слова мелькают быстрее. Но в опере выявляется музыкальная природа слова — интонация замедляется, замедляется с ней и жест, чему содействует развитие сложной оркестровой ткани, выявляющей уже не музыкальную природу слова, а музыкальное преломление драматического действия и эмоциональных состояний.

Связывая движения отдельных лиц и множества участвующих друг с другом и с музыкой, режиссер прежде всего должен усвоить темп или характер музыкального движения и насытить (наполнить) жестом пространство так, чтобы не было прорыва и не было обособленных движений. Тогда на сцене проявится и мелодика жеста и гармония движений в параллель текучести музыкального тока и в соответствующих ритмических отношениях со звучащей сферой. Надежный спутник при этом — экономия жеста (расчет на выразительность). Для музыканта понятно, что как пауза в музыке не означает прекращения музыки, а лишь задержку в интонировании, так и застылость и неподвижность на сцене, будучи мотивированы, воспринимаются тоже как своего рода жест. И вот диапазон между застылостью (неподвижностью) и патетическими движениями никогда не должен быть слишком широк, но всегда должен быть соразмерен силе нарастания и подъемов в музыке. Поэтому жест в сфере вагнеровской музыки или в сфере музыки Рим-

ского-Корсакова глубоко различен и по рисунку и по размаху напряжения, будучи и в том и в другом случае непрерывным и заполненным. Позволю себе здесь в качестве иллюстрации моей мысли указать на жест (пластическую экспрессию) Ершова в роли Финна и прошу сравнить с динамикой его жестов в роли Гришки Кутерьмы. Думаю, что всем наблюдавшим процесс лепки того и другого образа станет понятным смысл моих выводов.

Соритмичность, протяженность или наполненность и непрерывность — вот устои оперного жеста в соотношении с той или иной степенью музыкальной напряженности или силы звучащего тока. Сценически воплощаемый образ — это система интонаций музыкальных, смысловых и пластических, взаимно сопряженных, ибо слово и жест выявляют смысл музыкальных соотношений, а процесс пластического воплощения включен в процесс развертывания звучащих образов, который тоже свершается в гранях определенной системы отношений, но только звучащей, а не зримой. Таким образом, в опере происходит соединение внутренней, слухом постигаемой выразительности с внешней, видимой, зримой: это происходит через выявление (соритмическое) жеста в сфере музыкальной. Смысловая выразительность жеста также тесно связана с музыкой, и потому различный характер жестов (подтверждение, отрицание, недоумение, вопрос, укрепление, наконец, вызывание забытой или вспоминаемой мысли) и все оттенки движений должны стать как бы «контрапунктирующими голосами» в отношении к заданиям, исходящим от музыки,

В текущем сезоне мне удалось с радостным удовлетворением наблюдать за исполнением роли царя Додона артистом Журавленко. Даровитый и в музыкальном и сценическом отношении артист не раз склонен был вылеплять создаваемые им образы в несколько шаржированном характере, независимо от данных музыкой тезисов. В «Золотом петушке» этого нет. Додон в лице Журавленко — проекция внутренней жизни личности вовне, в пространство чрез сферу звучаний в сферу зримую. Его жест экономен, выявляется в темпе музыки, не имеет прорывов и строго соотносителен с данным сценическим положением, как оно отображено композитором, то есть в соответствующей степени напряжения. Выражение лица, осанка и движения артиста соритмичны друг другу и музыке. Особенно же интересно наблюдать за выразительной жизнью рук, за ритмом их движений и динамическими оттенками жеста: острый акцент рукой, усиливающей смысл и характер интонации; жест, как бы вызывающий всплывающее в уме слово (чаще всего на паузе); обозначение рукой пространственных отношений (жест в виде дуги или арки); жест, выразительно подкрепляющий высказанное утверждение и как бы выполняющий его (например, при фразе «спрятал бы его в мешок»), — все это закономерно и непрерывно чередуется в многообразных сочетаниях согласно смыслу музыкальной интонации, по мере развертывания перед нами личности и судьбы Додона. Поэтому исполнение Журавленко оставляет сильное, неизгладимое впечатление, хотя оно идет наперекор ставшей стереотипной трактовке роли Додона. На данном примере и немногих ему подобных можно как нельзя лучше понять архитектонику и динамику оперного жеста [1].



Дон Кихот. «Дон Кихот» Ж. Массне.
Большой театр. Москва. 1910 г.

«Хованщина» М. П. Мусоргского.
Сцена из спектакля. Постановка Ф. И. Шаляпина.
Мариинский театр. Петербург. 1911 г.



Иван Грозный.
«Псковитянка» Н. А. Римского-Корсакова.
Большой театр. 1911 г.



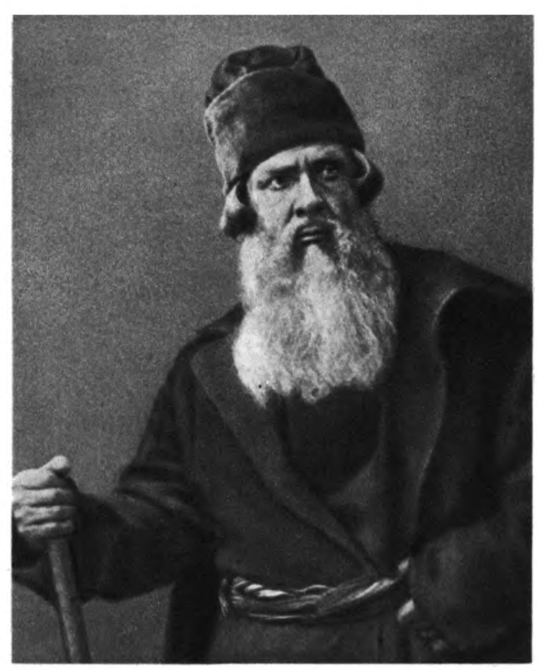
Иван Грозный.
«Псковитянка» Н. А. Римского-Корсакова.
Большой театр. 1911 г.



Дон Базилио.
«Севильский цирюльник» Дж. Россини.
Большой театр. 1913 г.



Иван Сусанин.
«Иван Сусанин» М. И. Глинки.
Большой театр. 1900 г.



Иван Сусанин. «Иван Сусанин» М. И. Глинки.
Опера С. И. Зимина. 1915 г.

Странник. «Рогнеда» А. Н. Серова



Сальери.
«Моцарт и Сальери» Н. А. Римского-Корсакова



Сальери.
«Моцарт и Сальери» Н. А. Римского-Корсакова
1915 г.



Годунов.
«Борис Годунов» М. П. Мусоргского







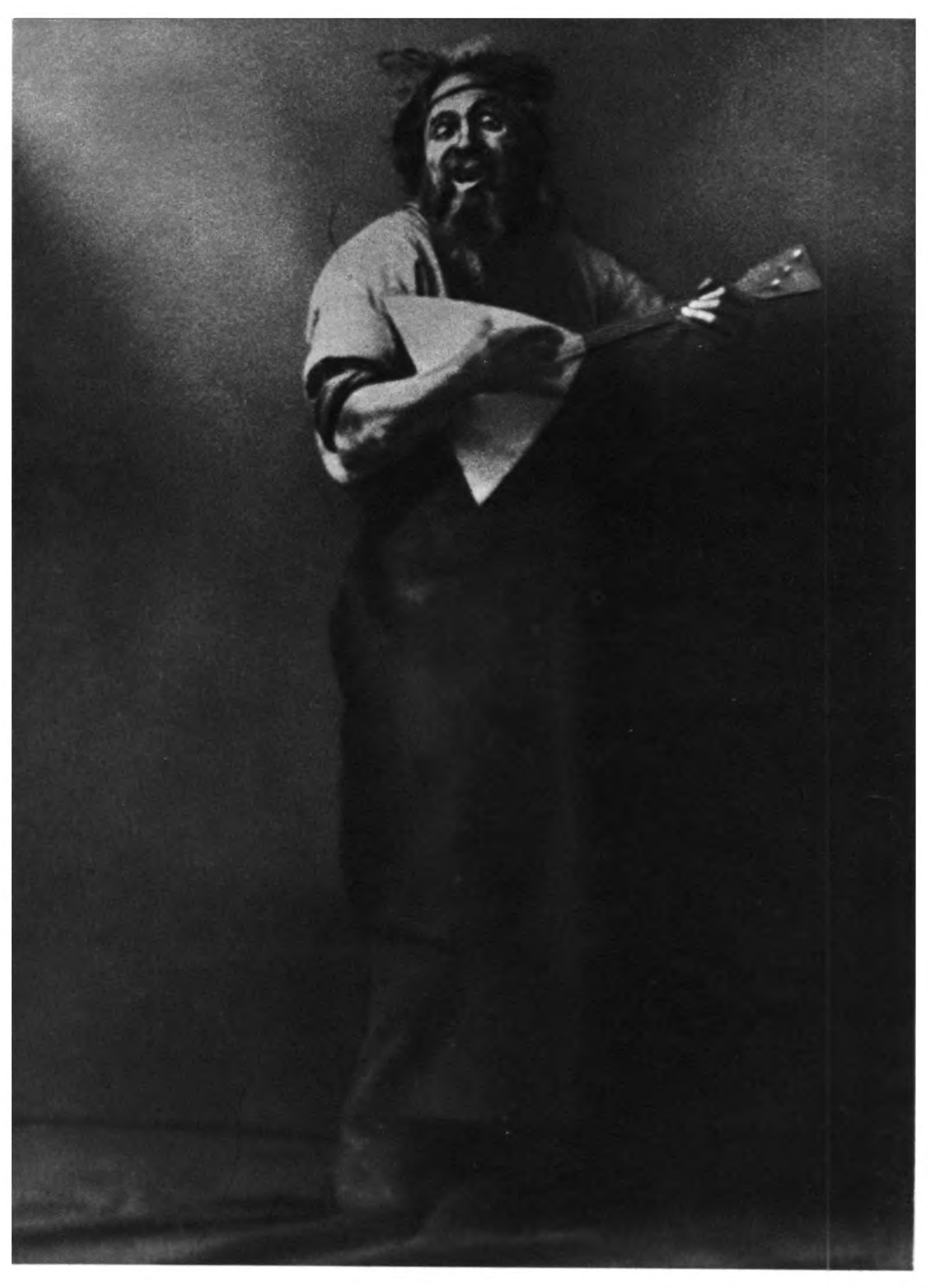
Годунов.
«Борис Годунов» М. П. Мусоргского



Годунов.
«Борис Годунов» М. П. Мусоргского



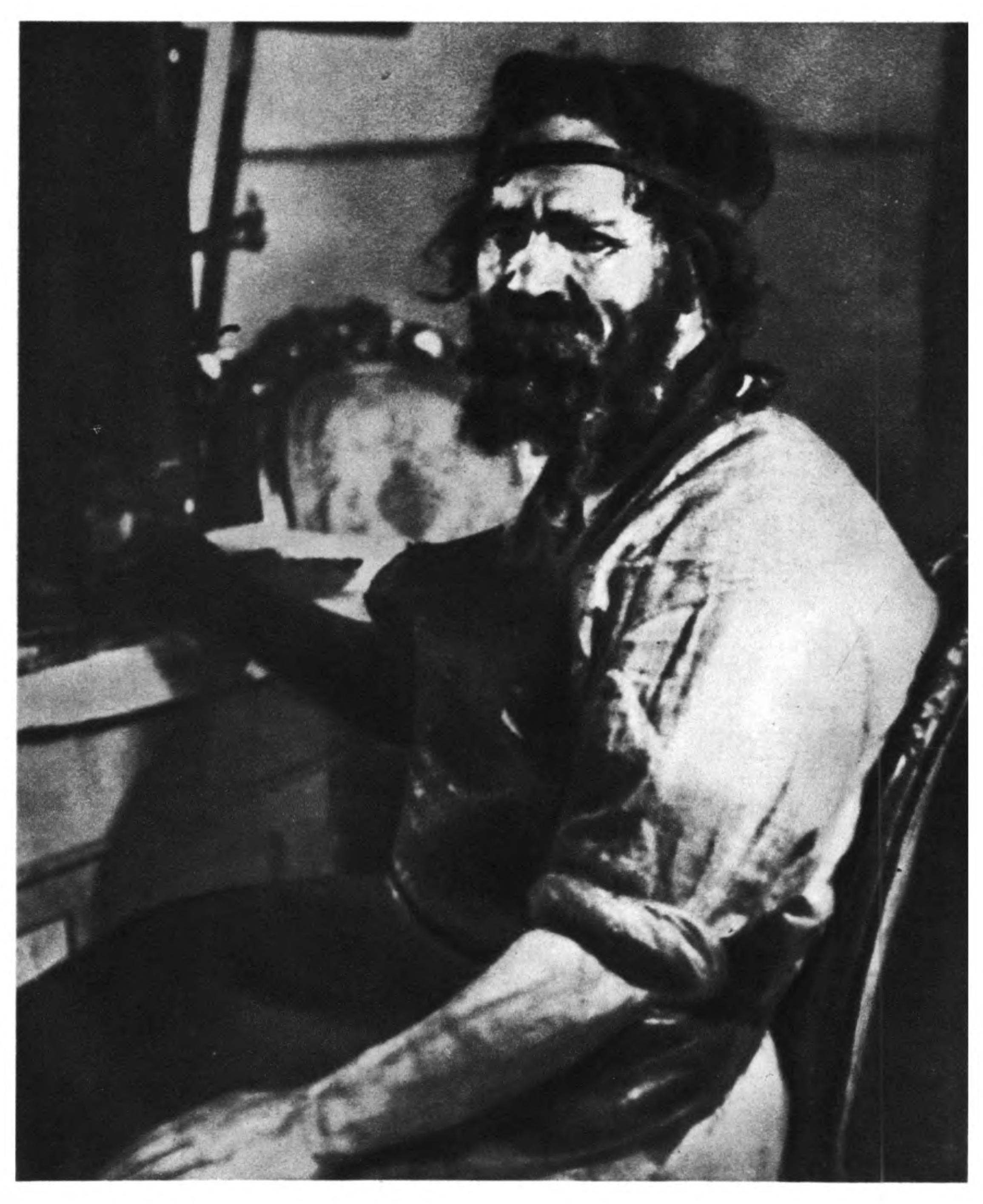
Еремка.
«Вражья сила» А. Н. Серова.



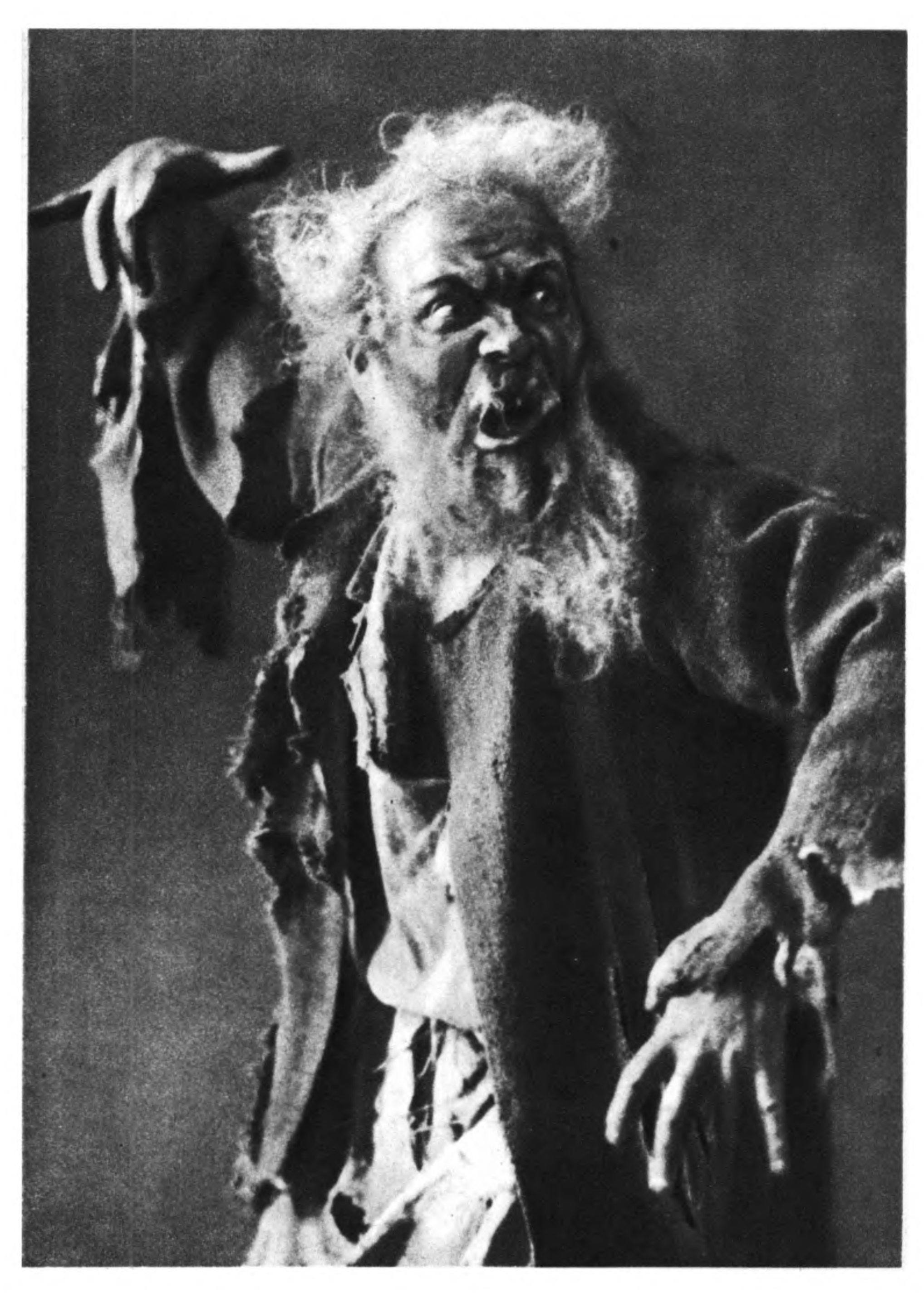
Еремка.
«Вражья сила» **А. Н. Серова.**



Еремка.
«Вражья сила» А. Н. Серова. 1916 г.



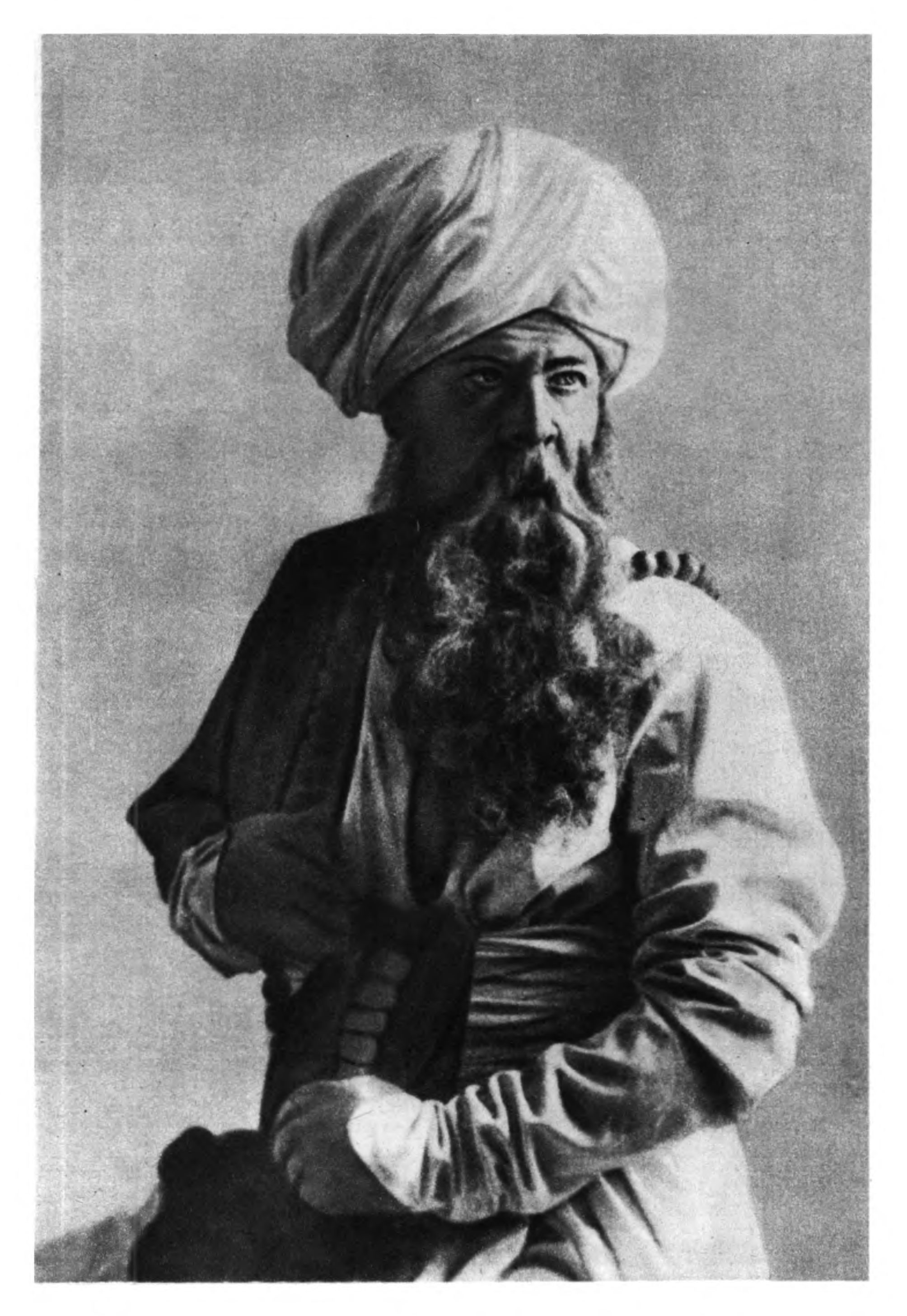
Еремка.
«Вражья сила» А. Н. Серова.



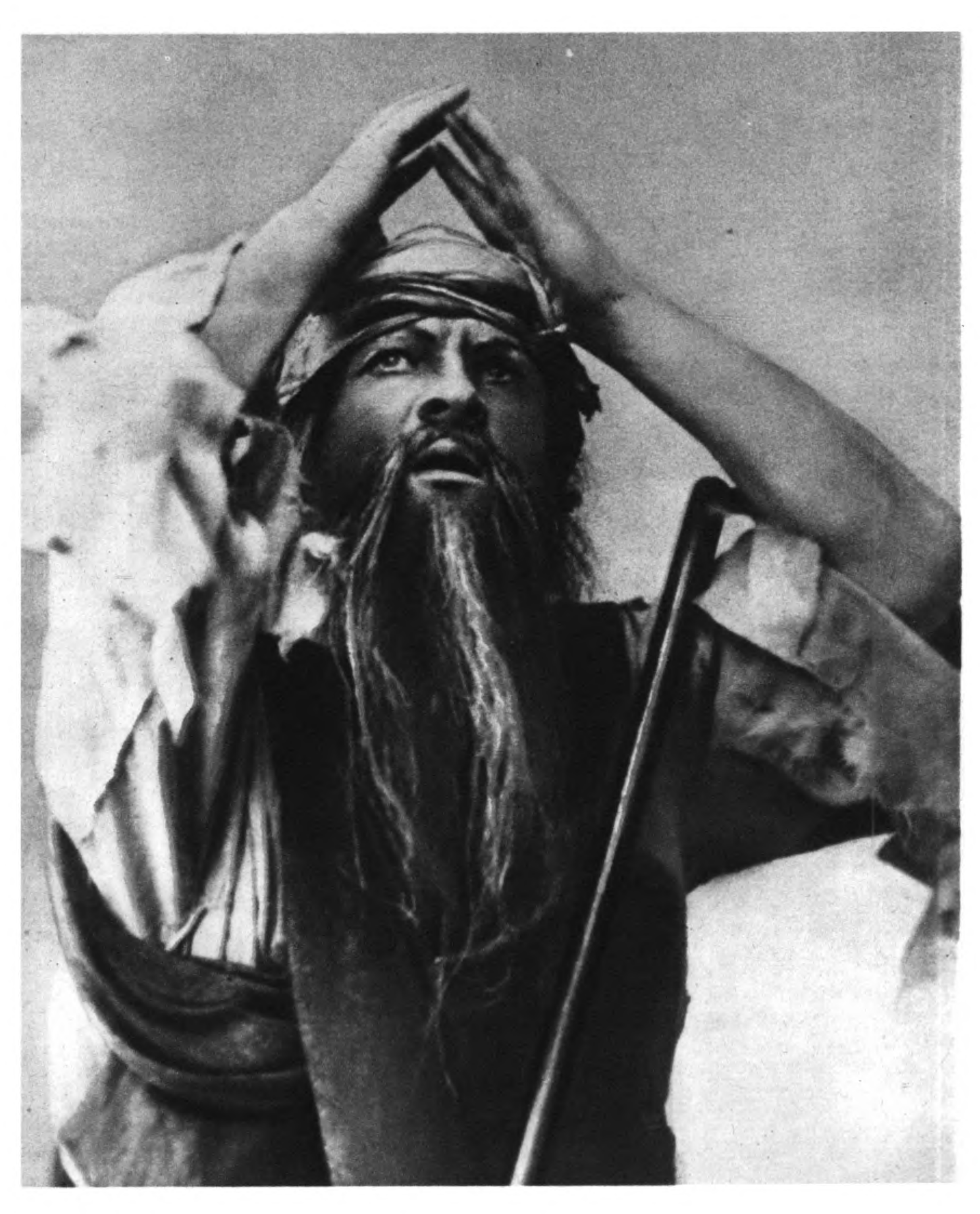
Мельник.
«Русалка» А. С. Даргомыжского.



Мельник.
«Русалка» А. С. Даргомыжского. 1917 г.



Нилаканта.
«Лакме» Делиба



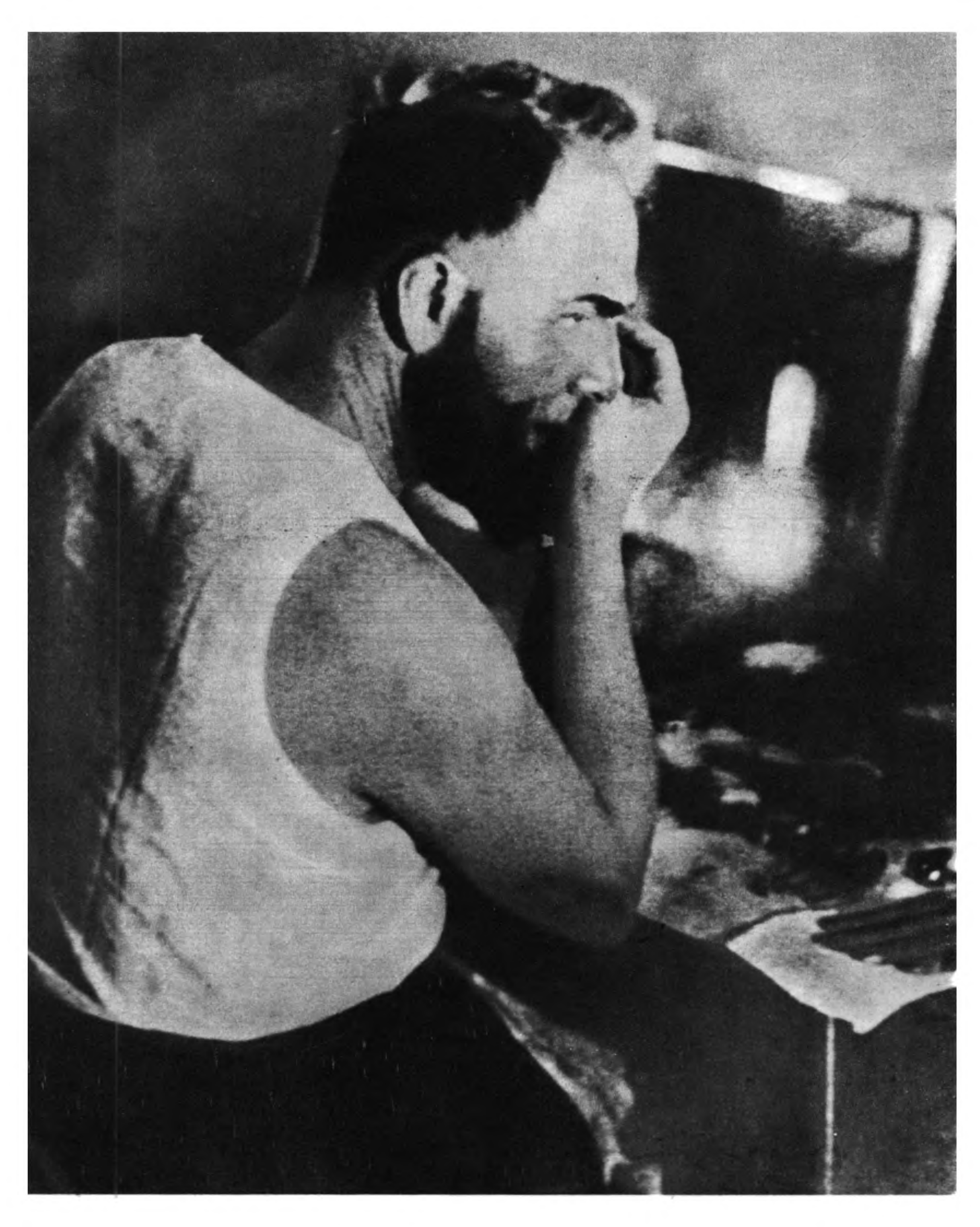
Нилаканта.
«Лакме» Делиба



Нилаканта.
«Лакме» Делиба



Филипп.
«Дон Карлос» Дж. Верди. 1917 г.



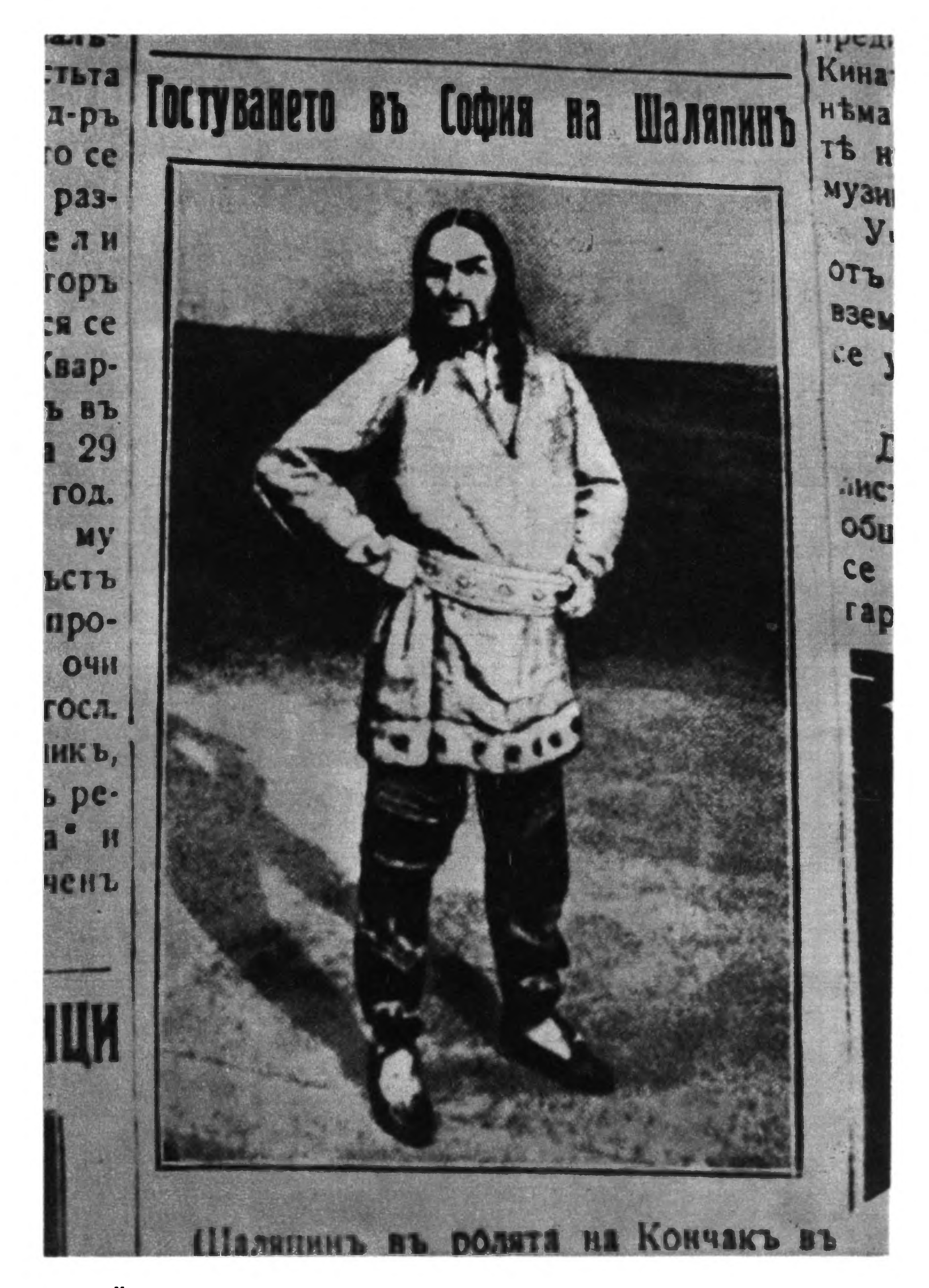
Шаляпин гримируется (Борис Годунов). Конец 20-х — начало 30-х гг.



Годунов.
«Борис Годунов» М. П. Мусоргского



Годунов.
«Борис Годунов» М. П. Мусоргского



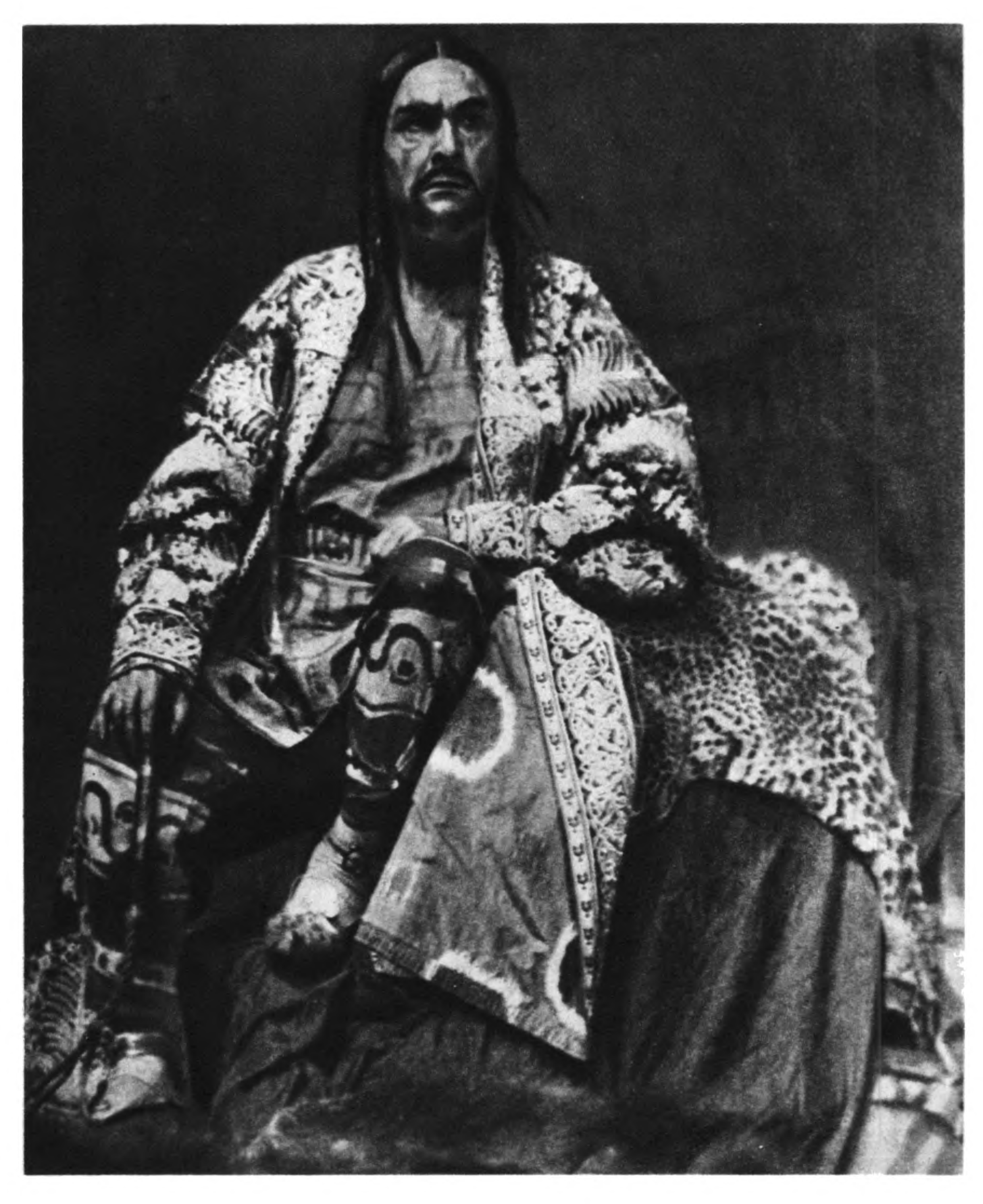
Гостуването въ София на Шаляпинъ

(Шаляпинъ въ ролята на Кончакъ въ

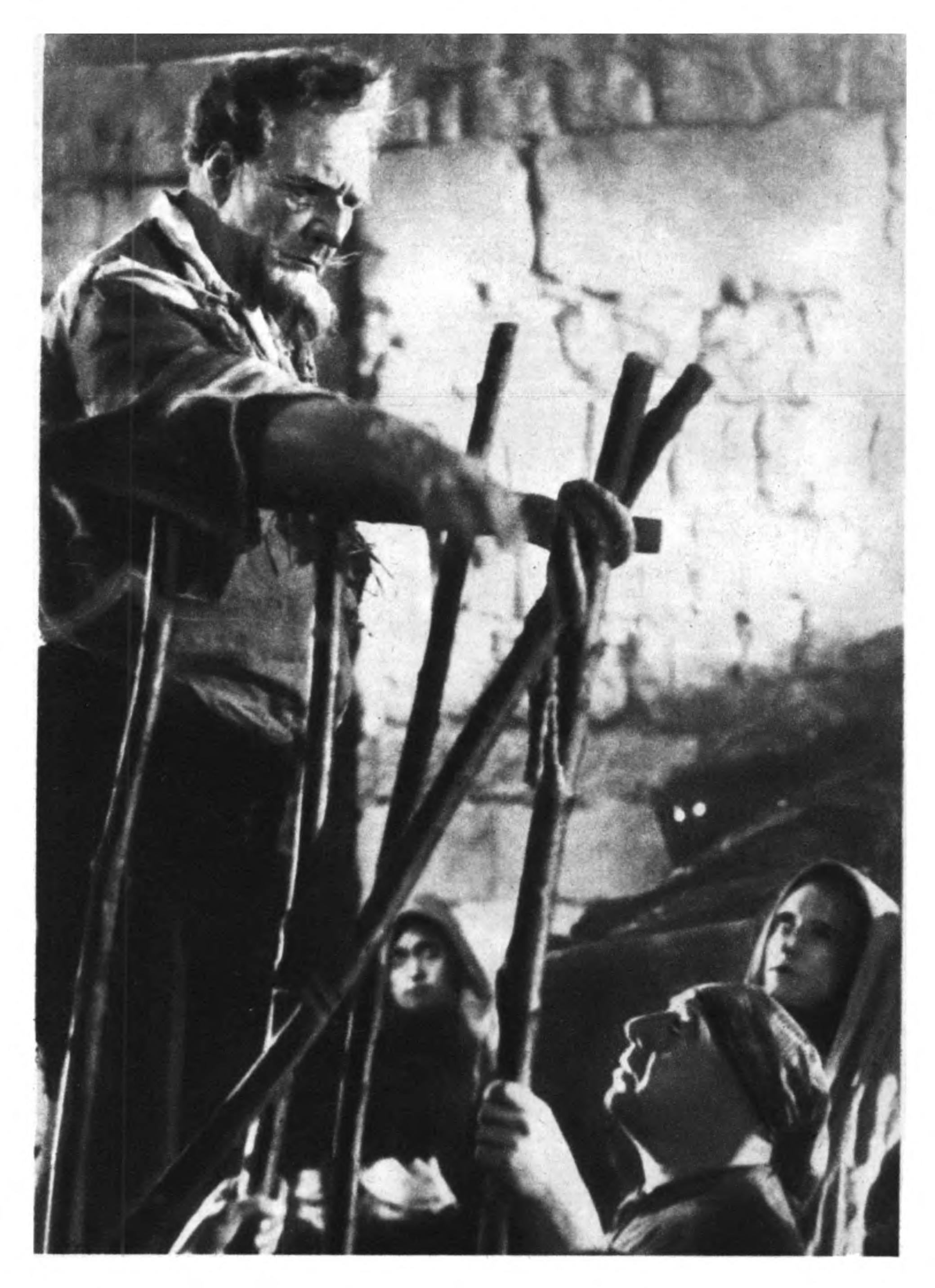
Кончак.
«Князь Игорь» А. П. Бородина. 1930-е гг.



Кончак.
«Князь Игорь» А. П. Бородина. 1930-е гг.



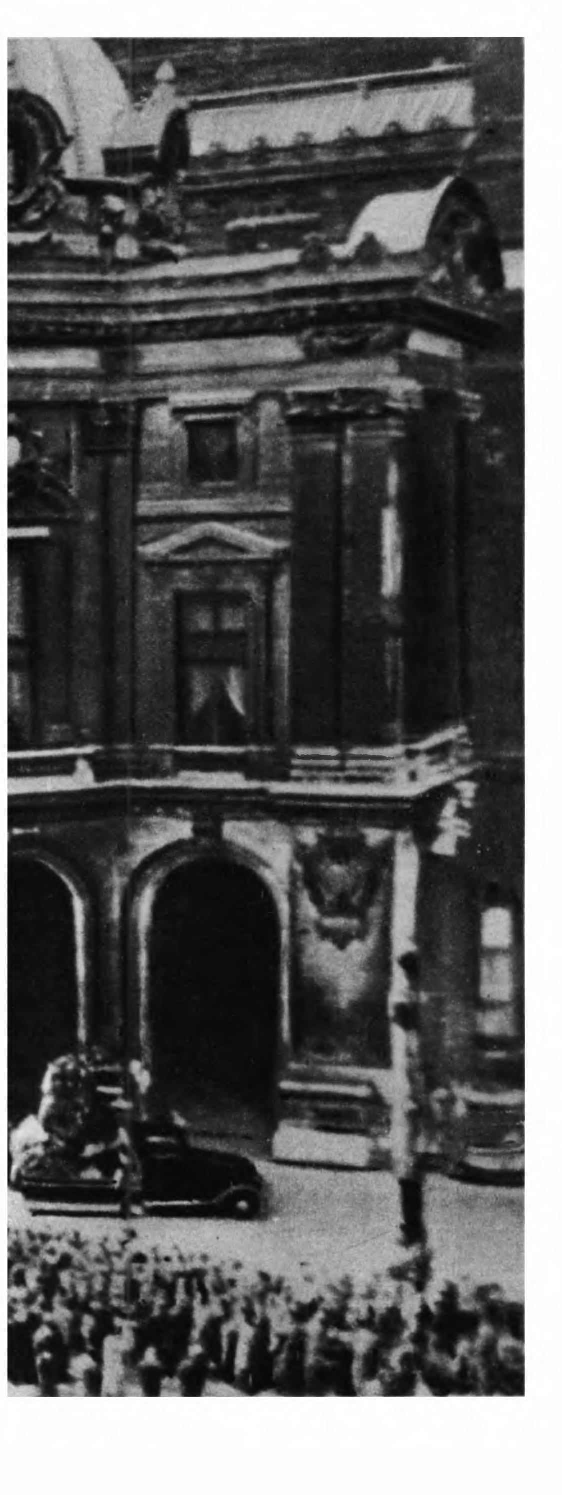
Кончак.
«Князь Игорь» А. П. Бородина. 1930-е гг.



На съемках кинофильма «Дон Кихот». 1933 г.

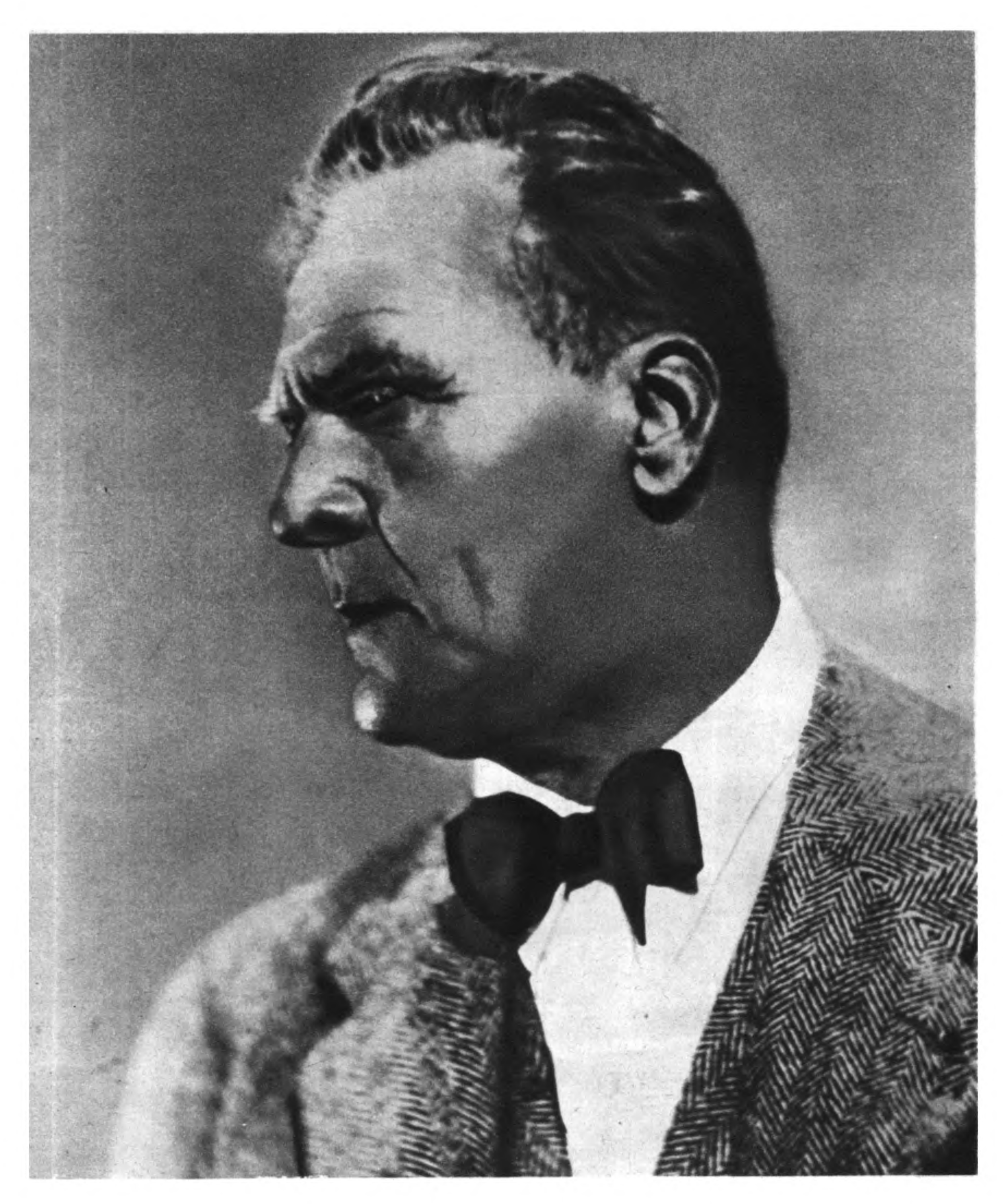


Похороны Шаляпина





Ф. И. Шаляпин. 1934 г.



Ф. И. Шаляпин. 1934 г.



Могила Шаляпина

В. КАРАТЫГИН

Ф. И. ШАЛЯПИН

Мы говорим об исключительных успехах Шаляпина у публики, о светлой художественной радости, которую каждый из нас испытывает, когда в театре приходит на час-другой в духовное соприкосновение с творимыми Шаляпиным музыкально-сценическими образами. Жалкие, общие фразы, совершенно отвечающие фактам, но и совершенно бессильные ответить внутреннему содержанию этих фактов. В чем обаяние Шаляпина? В чем тайна его удивительного искусства? Эстетические вопросы плохо поддаются точному анализу. Попытаемся все же посильно осветить их.

Шаляпин — превосходный вокалист. Он настолько совершенно владеет мастерством «чистого пения», что в его вокализации не заметно преодоления каких-либо трудностей, ни малейшего усилия, ни малейшего напряжения. Артист поет, как говорит. И потому так естественно сочетается у него пение с отчетливой дикцией, с экспрессией, отвечающей литературно-психологическому смыслу данной фразы. Известно, какое огромное значение имеет в человеческой речи ее динамика, тембрировка, мелкие сжатия или расширения ее ритма. Шаляпин тонко чувствует все эти условия и декламационному элементу своего пения придает свойственную нормальной речи динамическую, красочную и ритмическую нюансировку. В то же время он ведь имеет дело не только со словами, но и с известной музыкальной фразой. Бывает — и нередко, — что нюансировка, требуемая музыкой, и оттенки, соответствующие словесно-психологической стороне фразы, не совпадают. Как тут быть? Такие положения артист разрешает с величайшим тактом, по временам делая уступки то в ту, то в другую сторону, так что в среднем интересы обеих сторон оказываются соблюденными. В случаях, когда интонационно-тембровый элемент представляется возможным вполне развить, Шаляпин не медлит это сделать. Играя тонкими переменами в окраске звука, он умеет создавать на основе одной этой игры целые психологические картины и необыкновенно рельефно передавать смены душевных настроений изображаемого лица.

Таких случаев особенно много в «Борисе Годунове», в сценической интерпретации Шаляпиным всех сложных и резких душевных движений преступного царя. Огромную помощь артисту оказывает верно найденный жест. Какой тонкой дифференциации достигает он у Шаляпина! Движение всей рукой, движение одним предплечьем, одной кистью, одними пальцами, иной раз всего одним пальцем; движение в сторону, вверх, кнутри, кнаружи, разные комбинации движений обеих рук; то же касается ног. Бесчисленное множество разнообразно комбинированных движений рук и ног использовано Шаляпиным в разных драматических ситуациях, и каждая комбинация дает впечатление всего лучше характеризующей данное лицо в данных условиях его переживания и поведения. Жесты — уже элемент игры. Шаляпин не только замечательный певец, но и выдающийся актер. Не только жесты, но и мимика артиста, его более крупные движения по сцене, его входы и уходы — все это у Шаляпина идет рука об руку с пением и всегда полно психологического содержания. Что это такое? Продукт величайшей обдуманности и технической эрудиции или свободная интуиция? Ни то, ни другое; вернее, дивный союз того и другого. Выполнить все это так уместно, так тщательно

связать каждое движение с тем, о чем артист поет или о чем говорит музыка, — этого не сделать без совершенной техники. Но двигаться так свободно, так естественно на фундаменте одной техники тоже невозможно. Момент непосредственного переживания здесь непременно должен присутствовать. Артист нашел счастливейшее равновесие прямой интуиции и рефлектирующей технической сноровки, равновесие, которое позволяет ему часто давать иллюзию полного перевоплощения в изображаемое лицо.

О смысле сценических переживаний и перевоплощений у нас вообще много спорили и ни до чего не доспорились. Одни, ссылаясь на авторитет Станиславского, будто бы настаивающего на необходимости для актера полнейшего вживания в изображаемое им лицо, склонны утверждать, что для сцены несть спасения, кроме как в таких полных переживаниях, что же до технической стороны сценической трактовки, то она должна естественно вытекать из того же цельного и сильного переживания. Другие отводили значительное место внешней технике, считая самое переживание за род иллюзии, синтезирующейся из технических условий. Aurea mediocritas * всегда казалось мне наиболее справедливым решением этого вопроса. Я еще более укрепился в своей позиции, прочтя такое признание Станиславского: «Когда чувствуешь в самом деле — впечатление в публике хуже; когда владеешь собою и не вполне отдаешься роли, — выходит лучше». И вот мне кажется, что трактовка Шаляпиным каждой роли выходит у него большей частью столь совершенной потому, что он всегда «владеет собою», всегда «не вполне отдается роли», некоторой частью своего существа отдаваясь разуму. Косвенное доказательство в пользу тесного союза в игре Шаляпина интуитивных и рациональных начал мы видим в чрезвычайной простоте и экономии его движений. Ничего лишнего. Редкая дифференцированность в разработке жестикуляционных и мимических элементов его игры сочетается с великой скупостью артиста на эти элементы. Он дает только необходимое, иногда легкий поворот головы, чуть заметное перемещение корпуса, руки, ноги. Шаляпин знает движения сложные, порывистые, намеренно суетливые, но ему ведомы также предельно малые пластические перемены. Инстинкт, «нутро» слепы, неэкономны. Пластика Шаляпина не только выразительна, но и мудра, и проста, и расчетлива. Продуманность спорит в ней с прочувствованностью. Первая сообщает ей налет благородной идеализации, вторая является причиной, оттого игра Шаляпина не абсолютно устойчива. Некая общая схема для Ивана Грозного, Бориса, Досифея, Дона Базилио, Мефистофеля у него выработана давно и прочно. Детали же варьируются и находятся в прихотливой зависимости от переходящих настроений данного спектакля. Отсюда живая прелесть шаляпинской игры. При одном и том же основном плане частности рисунка постоянно меняются и вносят красивую импровизационность в отдельные представления. Элементы живой эмоциональности и непосредственных переживаний могут быть констатированы у Шаляпина (и других артистов, способных к художественному «перевоплощению») путем точных экспериментов. Исследуйте его пульс, сердце и другие физиологические условия, отвечающие состоянию организма Шаляпина тотчас после того, как он исполнил известную партию.

* Золотая середина (*латин.*).

К постановке таких опытов психо-физиологи уже приступили. Что же оказывается в результате? Оказывается, что совокупность получаемых данных соответствует чувствам и страстям, развитие и борьбу которых артист только что показал в своей игре. Очевидно, он не только технически показал их, но в большей или меньшей мере и пережил. Мудрость же и расчетливость игры Шаляпина обнаруживаются в тонкой разработке ее, так сказать, перспективных условий. Если шаляпинский Мефистофель или Борис одержимы одновременно несколькими переплетающимися чувствами, если на смену одной эмоции выплывает другая, слабее или сильнее прежней, артист превосходно умеет оттенить главную, соответственно ослабив второстепенную. При одновременном соединении как бы противоречивых настроений получается нечто вроде психологического «контрапункта». И надо видеть, с каким неподражаемым искусством Шаляпин умеет в подобных случаях выделить основной душевный «cantus firmus» *, низведя голоса прочих страстей на положение сопровождающих.

Контрапунктические аналогии невольно напрашиваются и по иному пункту анализа шаляпинской игры, пункту очень существенному для понимания ее особенного характера. Играть, жестикулировать и мимировать под музыку можно двояким образом. Одна манера — обычная, состоящая в том, что артист дает такие движения, интонации, мимику, которые находятся в ближайшей связи с характером музыки. Надо очень много душевной чуткости, чтобы разрешить правильно эту задачу, но самое полное ее решение не идет все же дальше «фоно-моторного» ассоциационизма и параллелизма. Шаляпин идет дальше. Он прозревает нечто за музыкой, недосказанное в музыке, то, из чего в душе композитора эта музыка родилась, но что прямо, без особых в нее углублений, не явствует из нее. И результаты схваченного, уловленного в этой «метамузыке» [1] Шаляпин реализует в игре вместе с вышеуказанными элементами первого простейшего порядка. Мало того, нередки случаи, когда Шаляпин творит прямо поверх музыки, по собственному интуитивному разумению, опираясь лишь на общую художественную концепцию известного типа.

Это особенно заметно бывает тогда, когда музыка слишком бедна и бледна, а фигура, ею рисуемая, сама по себе выпукла и характерна. Пример — «Дон Кихот» Массне.

Музыка здесь такого свойства, что ни в ней нет никакого серьезного художественного содержания, ни даже «метамузыки» никакой здесь не отыскать. Что же делает Шаляпин? Чудный, трогательно-величавый образ, им здесь создаваемый, есть результат сплошного шаляпинского творчества. Оно не опирается на дряблую мелодику французского композитора, а парит высоко над ней; и, однако, с ней в прямое противоречие не входит. В чем дело? Положим, что кто-нибудь изобретет способ драматическую игру изображать нотами. Если бы это было сделано, то, наложив нотную партию шаляпинской игры на мелодии Массне, мы увидели бы, что между ними осуществляется превосходный контрапункт, притом особого свойства. Главная мелодия исполняется Шаляпиным. Массне же только подпевает голос второстепенного значения. Выходит вроде знаменитых коллективных вариаций русских композиторов на тему детской польки [2]. Помните?

* Ведущая и неизменная мелодия полифонического произведения (*латин.*).

В дисканте все время назойливо бренчит пустячная фраза, а под ней располагаются красивейшие вальсы, мазурки, фуги весьма замысловатого строения. Римский-Корсаков сочинил даже одну вариацию в иной тональности, чем полечная тема. И получилась отличная пьеса.

Таково же отношение богатейшего творчества Шаляпина к контрапунктирующему с ним искусству Массне. Оно только жалкий придаток к образу Дон Кихота — Шаляпина.

Контрапункт шаляпинской игры и музыки чувствуется не только в «Дон Кихоте», но и во многих других чудесных по музыке операх. В сцене смерти Бориса Шаляпин, без сомнения, дает больше драматической экспрессии, больше движений, чем их можно извлечь из музыки [3]. И здесь контрапункт, но с той разницей против предыдущего случая, что он ближе стоит к глубокой трагической «метамузыке» этой сцены, что он не перекрывает музыки, что здесь — равноправие голосов. Линии шаляпинской игры и мелодии Мусоргского достойны друг друга; не затеняя одна другой, они дают потрясающее своей мощью «фоно-моторное» двухголосие. Вот теперь мы можем, между прочим, выяснить подлинный смысл тех случаев, когда гениальный артист своей превосходной трактовкой какого-нибудь ничтожного оперного типа как будто привлекает симпатии масс к произведениям, этих симпатий вовсе не заслуживающим. Практически такой результат, к сожалению, возможен. Но психологически по отношению к артисту здесь, по-видимому, иначе обстоит дело. Шаляпину столь же занятно было сочинить богатейший исполнительский контрапункт к вздорной музыке Массне, как Римскому-Корсакову, Бородину, Лядову приписать отличные пьесы к теме детской польки. Своего рода виртуозно-технические интересы выступили на первый план.

Одно из примечательных свойств громадного вокально-сценического дарования Шаляпина — универсальность этого дарования: Мельник, царь Борис, Варлаам, Досифей, Иван Грозный, Владимир Галицкий, Мефистофель (в операх Гуно и Бойто), Олоферн, Еремка (во «Вражьей силе»), Дон Базилио, Сальери, Дон Кихот, Нилаканта — я назвал далеко не все сценические образы, созданные Шаляпиным, но и названных достаточно, чтобы оценить многогранность его музыкально-драматических воплощений. Типы трагические, комические, русские, испанские, ассирийские, индийские — все они выходят из-под психологического резца артиста-художника четкими образами, на редкость жизненными, яркими, глубокими. И этого мало. Шаляпин — один из немногих артистов, одинаково владеющих как сценой, так и эстрадой. Шаляпину доступна не только тайна «перевоплощения» в представителей самых разных эпох и народов, он умеет быть и самим собой, с удивительной силой и правдой «играть» самого себя. (Да не покажется такое выражение странным: сколько артистов, даже из крупных имен, в постоянных процессах живой передачи разных сценических типов как бы распыляют по этим типам собственную личность, так что, когда дело доходит до выявления их личного внутреннего «я», — на месте его оказывается нечто дряблое, рыхлое, зыбкое, сборное, граничащее с пустым местом.)

Кто слышал Шаляпина в «роли» исполнителя романсов, тот знает, что Шаляпин — камерный певец едва ли уступит пальму первенства Шаляпину — Борису. То же превосходное пение, та же идеальная декламация, та же углубленная экспрессия, но вместо удивительной объективности в передаче чувств и страстей

старорусских и восточных монархов — с эстрады доносится до нас сладостный аромат интимной субъективной лирики, мягкой, задушевной, обаятельной.

Не забудем, впрочем, что абсолютной субъективности, равно как и полной объективности искусство не ведает. Не знает их и шаляпинское искусство. Тщательный анализ откроет нам, что в «состав» шаляпинского Бориса, или Досифея, или Олоферна входят всегда три элемента: интуитивно-перевоплотительный, рационально-технический и субъективно-патетический. Из них же слагается и камерное пение Шаляпина. Только в первом случае чисто личные «обертоны» его пения-игры тонут в полнозвучном аккорде красок, звуков, движений, слагающихся в синтетический образ, как бы совершенно «экстерриторизирующийся» от индивидуальности артиста. Во втором случае эта индивидуальность выдвинута на первый план, а личность исполняемого автора нередко оказывается несколько затененной, данной в известном «ракурсе». Строго говоря, и здесь мы имеем контрапункт в вышеуказанном смысле слова, «дифонию» голоса композитора с голосом его интерпретатора. Когда Шаляпин исполняет — что нередко с ним случается — романсы авторов второсортных, то дивная его передача приобретает значение самодовлеющей художественной стихии; музыки как бы не слышишь, сочинителя забываешь. Перед нами опять-таки нечто вроде превосходных звуковых картин, написанных на фоне вульгарной польки, как в уже названных «парафразах» русских композиторов, или тривиальной песенки «Ach du, lieber Augustchen», как это сделано в одном очаровательном музыкальном гротеске Регера и в великолепном скерцо из квартета Шёнберга (для струнных с голосом). Но когда тот же Шаляпин поет вдохновенные песни Шуберта, Мусоргского и других бессмертных музыкального Олимпа, — творчество первичное и вторичное, психика автора и душа певца равнозначны, равносильны и дают «контрапунктическое» целое поразительной силы, глубины и красочности.

В теплицах российских садоводов произрастают пышные, душистые розы, пестрые лилии и тюльпаны, причудливые орхидеи с крепким, пряным ароматом и многие другие представители роскошной флоры более теплых стран. А на приволье отечественных лугов и лесов цветут скромные ландыши, фиалки, лютики, васильки. Что лучше: махровая центифолия или невзрачный полевой цветок, тубероза или незабудка? Развитые чувства и воображение большую для себя усладу найдут в сложных формах, острых запахах и насыщенных колерах питомцев южного солнца, которые под среднерусскими широтами могут быть культивируемы лишь искусственно.

Но разве для нас, русских, нет особой нежной поэзии в миниатюрных голубых звездочках, так кротко глядящих на нас среди порослей злаков и осок на сыром лугу?

Не говоря уже о науке, которой легче и проще делать выводы касательно анатомии, физиологии, экологии цветов, когда она изучает местную дикую флору, чем когда ей приходится иметь дело с иностранными колонистами и случайными флористическими гостями данной местности, — разве наше сердце не исполнено более крепких бессознательных, органических симпатий к растительности, издавна обитающей на нашей родине, нежели к нарядным ботаническим инозем-

цам, сколь бы они ни радовали наши высокоразвитые и жадные до всяких сложностей и новшеств обонятельные и зрительные вкусы?

То же и в искусстве, то же и в музыке. Мы благоговеем перед именами Баха, Бетховена, Вагнера, Глинки и Римского-Корсакова, Бородина и Мусоргского. Мы восхищаемся новейшими талантами в лице Регера и Шёнберга, Дебюсси и Равеля, Скрябина, Стравинского, Прокофьева. Но нам ли, русским, забыть, что на полях именно русского музыка́льного искусства взросло так много диких цветов таких своеобразных форм и столь необыкновенных красок, как нигде в целом мире. Русская песня по своим богатствам мелодическим, ритмическим, художественно-психологическим являет собой величайшую ценность. Оттого ли, что песня наша долгие века жила жизнью, оторванной от всякой искусственной музыкальной культуры, и, варясь в собственном соку, дала зато сок такого дивного «букета» и в таком изобилии, какого трудно было даже ожидать от форм примитивного звукосозерцания; оттого ли, что русскому народу искони присуща особо высокая степень музыкальности, — но вышло так, что по оригинальности, характерности, разнообразию русская песня решительно не имеет соперниц среди народных песен всего света. С ее художественной ценностью может соревноваться разве высокий научно-теоретический интерес ее тональной и ритмической конструкции. Об ее эстетико-психологической мощи красноречивей всего свидетельствует, пожалуй, тот факт, что все наше музыкальное творчество впервые получило возможность прочного обоснования и естественного и планомерного развития, когда вошло в «кредитные» операции с нашей безыскусственной народной музыкой. Глинка, Бородин, Мусоргский, Римский-Корсаков, даже «импрессионист» Стравинский, чем бы были они, что бы писали они, какое бы значение в нашей музыкальной истории получили бы, если бы все они — с легкой и гениальной руки родоначальника русской художественной музыки — не входили в живейший контакт с народно-песенной стихией, если бы порой прямо не черпали материал для своих вдохновений из той же неисчерпаемой сокровищницы народного песнетворчества?

Среди западных художников-музыкантов есть сравнительно близко стоящие к музыкальному фольклору. Таков Шуберт, иными песнями своими поющий как бы от лица всего германского народа. И есть более удаленные от первоисточника. Таков, например, Вагнер, связь которого с немецкой песней — далекая и косвенная. То же явление наблюдается и в нашей музыке. Глинка, Римский-Корсаков, а в особенности Мусоргский и частью Бородин как автор знаменитого хора поселян в последнем акте «Игоря» иногда чрезвычайно приближаются к чисто народному духу и стилю. Отношение Чайковского к народно-песенному мелосу — значительно более отдаленное и условное. У Скрябина оно едва ли не вовсе отсутствует. Но как-никак Чайковский и Скрябин означают собой зрелые всходы на художественной ниве, которая впервые вспахана была плугами песенного национализма. От русской песни прямо или косвенно пошла вся русская музыка. И если мы преклоняемся перед великими талантами Глинки, Римского-Корсакова, Мусоргского, если нас восхищают откровения художественной глубины и красоты, заключенные в их произведениях, то как же нам не воздать дани величайшей и глубочайшей любви прародительнице всей русской музыки — русской народной песне!

Как мы, русские, восхищаясь экзотическими орхидеями или цветами, родственными дикорастущим у нас видам, но подвергнутыми искусственной селекции и культуре в специальных условиях, тем не менее продолжаем хранить нежную любовь к коренным ботаническим жителям наших естественных лугов и полей, лесов и водоемов, — так точно, увлекаясь цветами и плодами музыкального творчества разнообразных европейских и русских композиторов, мы продолжаем лелеять в душе старинную, от дальних предков нам завещанную нежность к русской народной песне. Но ведь зрение — вспомним сказанное в начале этой статьи— чувство «двухфазное», а слуховые феномены осуществляются в три фазы. Гениальнейшая из художниц — природа произвела на свет цветок; я увидел его и полюбил. Гениальнейший русский композитор — русский народ сложил песню. Но я живу далеко от места ее родины. Кроме того, я, да и все мы теперь отдалены от акта рождения народной песни большим интервалом времени. Песни седой старины с немалыми затруднениями удалось собрать, записать, издать. Но воспринять их я могу лишь при посредстве искусного артиста — певца. Нетрудно, конечно, по записям сыграть песню на рояле или на скрипке. Нетрудно даже ее самому с грехом пополам спеть, ибо мелодия ее, при всем ее внутреннем богатстве, при всем ее ладовом и ритмическом своеобразии, все-таки очень проста и легко укладывается в голосе. Однако, для того чтобы получить полное представление об этой простой мелодии, чтобы стала осязательной вся ее прелесть и поэтическая характерность, чтобы душа песни предстала перед нами в полную «натуральную величину» свою, — необходимо, чтобы эта песня была исполнена артистом, способным к перевоплощению в душу «коллективного» автора ее, русского народа. Многим ли посильна такая задача?

Не берусь с точностью установить число таких исполнителей, предполагаю, однако, что искомый *X* для территории всей России не выходит из границ числа однозначного, и уже не предположительно, а совершенно уверенно скажу, что не знаю лучшего певца русских песен, чем тот же Федор Иванович Шаляпин. Да оно и не могло иначе быть. Сама судьба, одарившая Шаляпина выдающимся художественно-исполнительским талантом, дала Шаляпину и все дополнительные средства и условия, необходимые для чуткой и проникновенной передачи русских песен. «Демократическое» происхождение Шаляпина, детство на Волге, вскормившей и вспоившей столько лучших образцов народно-песенного творчества, скитания артиста по всему лицу земли русской, за время которых он постоянно приходил в соприкосновение с народом, его нравами, обычаями, имел случаи слышать еще сохранившиеся кое-где в толще самого народа его старые песни и видеть разнообразные картины русской природы, — разве всех этих биографических дополнений к врожденному шаляпинскому таланту не достаточно, чтобы между этим талантом и русской песней установились самые дружественные, почвенно-родственные отношения? Как жива и тесна эта связь, об этом лучше всего свидетельствует эстрадное исполнение Шаляпиным русских песен.

Здесь невозможно провести грани между объективными и субъективными «авторскими» и исполнительскими, интуитивными и техническими элементами передачи. Все сливается вместе, даже и личность слушателя становится неразличима от индивидуальности певца-художника, как бы совсем растворяясь в последней. Когда Шаляпин затягивает русскую песню, — перестаешь разбирать, что

здесь от нее, что от него, что от моего увлечения изумительной художественной правдой и высоким мастерством исполнения. Осуществляется высший внеличный художественный синтез. Достигается эстетическое явление, которое можно выразить разве безличной формулой: «Поется!» Где? На эстраде или в моей душе? Каковы отношения «нутра» к школе, песни к декламации, песенного мелоса к душе Шаляпина, его вдохновения к моему впечатлению? Все эти вопросы во время самого художественно-песенного феномена не возникают, оставаясь целиком в сфере подсознательного. И это оттого, что Шаляпин среди наших певцов — что русская песня среди всей слушаемой нами музыки, что кашки и ромашки среди всех известных нам цветов — органическое порождение русского климата, русской природы, вольных просторов русских степей, свежего воздуха русских лесов, всей шири и глуби русского характера и русского национального музыкального гения...

В согласии со сказанным выше мы не считаем возможным, чтобы, создавая свои разнообразные сценические типы, Шаляпин полностью и до конца вживался в них, чтобы он давал в своей душе место жестокости и чувственности Олоферна, подозрительности и кровожадности Иоанна Грозного, нравственным пыткам Бориса в полном объеме и полной силе этих чувств. Но зачатки самых различных страстей, интуиции самых разных эпох и народов должны все же вмещаться в психике Шаляпина. А с духом русской народной песни эта психика сливается безраздельно. Велика же должна быть эмоциональная и образная «емкость» шаляпинского духа по сравнению с внутренним миром простых смертных. Велико и наше удивление перед могучим творчеством этого духа, и нет для нас сомнения, что в истории русской оперной сцены Шаляпину принадлежит одно из самых видных мест.

А. ПАЗОВСКИЙ

ВЕЛИКИЙ ПЕВЕЦ-АКТЕР

Исключительно важным событием в моей жизни явилась работа в опере Петроградского Народного дома (1916—1918 годы). Здесь я имел счастье познакомиться лично с Ф. И. Шаляпиным, работать вместе с ним, по многу раз слышать и видеть великого певца во всех основных его ролях.

Будучи в то время уже опытным дирижером, я не мог ограничиться только одними восторгами, естественно вызываемыми гениальным шаляпинским искусством. Я стремился понять *сущность* этого искусства, осознать то общее, что существует между ним и искусством знаменитых иностранных вокалистов, и то коренное отличие, в силу которого Шаляпин является величайшим *национальным певцом-актером*, взращенным русской народной песней, всем развитием русской музыки и русского театра.

Между прочим, сам Шаляпин не раз категорически опровергал «модные» в те годы суждения о нем как о художнике-космополите, «случайно» родившемся на русской земле. Сейчас мы воспринимаем эти слова как чистейший вздор, но тогда они имели довольно широкое хождение, и люди, произносившие их, пресле-

довали определенную цель: оторвать Шаляпина от русского искусства, представить его «гениальным одиночкой», который не имел своих «предков», не будет иметь и своих «потомков».

«Все это вранье, — говорил Федор Иванович, — я до мозга костей русский певец, русский актер».

Впоследствии он писал: «Я собственной натурой почувствовал, что надо ближе проникнуть к сердцу и душе зрителя, что надо затронуть в нем сердечные струны, заставить его плакать и смеяться, не прибегая к выдумкам, трюкам, а, наоборот, бережно храня высокие уроки моих предшественников, искренних, ярких и глубоких русских старых актеров...».

Конечно, наряду с этим Шаляпин был великим новатором, открывшим в вокально-сценическом исполнительстве новую эру.

Гениальный, совершеннейший вокалист, предельно пластичный и выразительный актер, виртуозно владевший всеми средствами искусства сценического перевоплощения, — Шаляпин все-таки был прежде всего глубочайшим музыкантом. В этом — почвенность его новаторских поисков как в области вокального, так и в области оперно-сценического исполнительства. Девиз шаляпинского искусства — все от музыки, все от пения. Шаляпин считал, что для сценической выразительности вокального образа «вовсе не нужны театральные кулисы, не нужен оперный костюм, может быть, не нужна и сцена», так как в самом пении должна уже заключаться психологическая правда.

Характерно, что, когда Шаляпину говорили только о его сценической игре, он оставался равнодушным к похвалам, но, когда восхищались его пением, он искренне радовался.

Искусство Шаляпина окончательно убедило меня в том, что никакая сценическая ситуация никогда не должна мешать истинно прекрасному пению, то есть музыке. Самая выигрышная сценическая находка никогда не может служить оправданием некрасивому пению или невыразительному звучанию оркестра. Чем больше я вникал в искусство Шаляпина, тем больше убеждался в том, что, при всей предельной выразительности его мимики, жеста, гибкости и пластичности тела, — Шаляпин, гениальный актер, раскрывал содержание оперно-сценических образов прежде всего через свое пение — совершенное по красоте звучания, психологической выразительности, доходчивости.

В основе искусства шаляпинского пения лежало исключительно внимательное отношение к психологической окраске интонации слова, глубокое раскрытие музыкального подтекста произведения. Лучше всего об этом сказал сам певец: «Всякая музыка всегда так или иначе выражает чувства, а там, где есть чувство, механическая передача оставляет впечатление страшного однообразия. Холодно и протокольно звучит самая эффектная ария, если в ней не разработана интонация фразы, если звук не окрашен необходимыми оттенками переживаний. В этой *интонации вздоха*, которую я признавал обязательной для передачи русской музыки, нуждается и музыка западная, хотя в ней меньше, чем в русской, психологической вибрации».

Отсюда — отношение Шаляпина к искусству бельканто. Он не только не отвергал технических достижений этой старинной манеры пения, но и сам с непревзойденным мастерством пользовался ими.

Но, как гениальный художник-реалист нового русского оперного театра, он не мог воспринимать бельканто как самоцель.

Одно «бельканто, — утверждал Шаляпин, — большей частью наводит на меня скуку... — почти все они поют только ноты, приставляя к этим нотам слоги или слова. Так что зачастую слушатель не понимает, о чем, бишь, это они поют».

Шаляпин признавал пение, в котором кантилена, чудесная, широко льющаяся напевность, была бы насыщена глубоким чувством и конкретной образной мыслью, а психологическая окраска слов — интонаций — позволила бы доносить до слушателя живое, трепетное содержание музыки.

Поэтому, достигнув высот мастерства кантилены, Шаляпин добился и того, что стал не менее гениальным декламатором; конечно, не просто декламатором, *а певцом-декламатором*. Шаляпин всегда «пел как разговаривал», но именно *пел*, передавая смысл и значение слова через полнозвучную музыкальную речь.

В зависимости от характера музыки, от поэтического образа Шаляпин для каждой вещи умел находить особые тембровые краски, особые акценты, гармонично сочетая ариозную манеру пения с напевно-декламационной, тонко инкрустируя временами вокальный «говорок».

По образности, по манере исполнения одна вещь совершенно не походила у него на другую, но он их все *пел*, не разрывая мелодию на клочки и «не стуча» словами. Шаляпин умел чудесно *петь* арию Сусанина и «Блоху» Мусоргского, «Персидскую песню» Рубинштейна и «Вдоль по Питерской», «Элегию» Массне и «Червяка» Даргомыжского... У него все всегда было музыкой, все — пением, что бы он ни исполнял.

Вслушиваясь в шаляпинское исполнение монолога Бориса «Достиг я высшей власти», я задавал себе вопрос: декламирует ли артист текст Пушкина или поет музыку Мусоргского? И каждый раз приходил к выводу, что Шаляпин декламирует монолог, но не как драматический актер, а как огромный актер-музыкант, актер-певец.

Все тончайшие изгибы пушкинского стиха Шаляпин воспринимал через музыку Мусоргского; языком души и мысли являлась для него прежде всего рожденная заново исполнением партитура композитора.

У Шаляпина даже вокальный «говорок» и скороговорка никогда не выходили из границ музыки. Даже в тех редких случаях, когда Шаляпину приходилось декламировать, не придерживаясь определенной высоты звуков, он никогда не терял ощущения красоты чисто музыкального звучания. Границы музыки, художественного пения строго охранялись Шаляпиным и в моменты подачи мельчайших реплик — вплоть до междометий. Сколько истинной напевности было в хмельном «Э-эх» Галицкого — Шаляпина, в разнохарактерных возгласах, обращениях, окриках, в вопросительных («почти» разговорных) интонациях Шаляпина — царя Бориса, Варлаама, Ивана Грозного, Мельника, Мефистофеля! А ведь часто музыкальная мысль бывает выражена в этих случаях лишь двумя-тремя нотными знаками.

Высшего совершенства достигали шаляпинские «скороговорки»; они сверкали, как чудесное ожерелье из быстро мелькающих, переливающихся слов, нанизанных на единую вокально-речевую нить. На память приходит шаляпинское исполнение

рондо Фарлафа. До сих пор не могу определить, что больше всего покоряло в нем: предельная ли легкость, четкость и техническая виртуозность скороговорки певца? Чудесная ли сила, упругость и красота его стального ритма? Или чувство неудержимой, какой-то «захлебывающейся» радости незадачливого богатыря, брызжущее из каждого шаляпинского звука и слова?

Шаляпин — гениальный певец-музыкант — обладал удивительной способностью охватывать музыкальный образ в его целостности, с одинаковой чуткостью постигать вокальную и инструментальную музыку оперы в их органической связи. Вспоминаю его Варлаама из «Бориса Годунова», в частности, трактовку второго куплета песни «Как во городе было во Казани» —

Он подходом подходил да под Казань городок;
Он подкопы подкапывал да под Казанку реку...

В исполнении Шаляпина вокально-декламационное звучание этого куплета было совершенно неотделимо от характера инструментального звучания оркестра. Слова у Варлаама—Шаляпина «плясали» так же, как «плясала» тема песни в оркестре. Тембровые краски шаляпинского голоса сливались в прекрасной гармонии с оркестровыми тембрами; вокально-декламационные штрихи идеально совпадали с инструментальными. Певец играл музыкой слова, как гениальный виртуоз-инструменталист наиболее выразительными звуками своего инструмента.

С предельным совершенством, музыкальной тонкостью, художественной мудростью Шаляпин пользовался всеми средствами выражения своего певческого искусства. А эти средства были поистине безграничны *. Кантиленное пение, глубоко человечное по психологической насыщенности и вместе с тем часто напоминавшее удивительной ровностью звуковедения инструментальную певучесть скрипки или виолончели. Вокальная декламация, в которой «музыкальная настройка» слова тесно соприкасалась с приемами сценической речи выдающихся русских драматических актеров; причем художественный вкус певца неизменно подсказывал, когда музыкальный ритм, акцент должны доминировать над речью, а когда, наоборот, — ритм и акцентуация речи являются ведущим, организующим началом. И, наконец, — могучая стихия русской песенности, оказавшая, быть может, наибольшее воздействие на формирование исполнительского стиля Шаляпина.

У меня лично искусство народно-песенного исполнительства ни с кем не связывается так нераздельно, как с Шаляпиным. Русская народная песня ощущается моим внутренним слухом прежде всего в шаляпинском звучании; и, наоборот, стоит мне только вспомнить о Шаляпине, как сердце переполняется неизбывными мелодиями русской песни.

Она, как алмаз под резцом сказочно умелого гранильщика, превращалась в сверкающий всеми гранями бриллиант.

* Кстати замечу, что Шаляпин опрокинул привычные штампы в понимании сущности физической силы голоса. Как известно, его вокальные средства не отличались той «громоподобностью», с которой для многих связывалось представление о басовых голосах. Но в тех случаях, когда этого требовало образное содержание музыки, Шаляпин достигал огромной звуковой мощи. Это была особая — шаляпинская — мощь, определявшаяся не столько повышенной физической звучностью, сколько эмоциональной воодушевленностью и психологической выразительностью фразировки.

Совершенно очевидно, что Шаляпин не мог бы подняться до недосягаемых вершин исполнительства, если бы вся его натура не впитала с детских лет мелодии, интонации, самый дух народной песни, если бы он не осознал ее значения в становлении стиля русской оперной классики.

«Песня льется», «голос заливается», — говорит народ, любовно слушая творения безымянных художников, отразивших в самобытной и совершенной песенной форме все грани душевного строя, характера, интеллекта русского человека, его думы и чувства, быт и окружающую природу.

Песня раскрывает самую сердцевину поющегося слова, дает яркий эмоциональный образ, волнующий сюжет, захватывающее внутренним напряжением драматическое действие.

И все это органично вошло в плоть и кровь русской оперы; отсюда те неисчерпаемые богатства вокально-психологической палитры, которые русская опера предоставила певцам и которыми с таким совершенством владел Шаляпин, с исключительной смелостью и последовательностью обогативший арсенал художественных средств русской вокальной школы.

Шаляпин-актер умел творить только в атмосфере музыки; все, что противоречило ее содержанию, все, что шло от «выдумок и трюков» режиссера или исполнителя, вызывало гневный протест великого оперного артиста. Наблюдая его работу с режиссерами, можно было убедиться, с каким постоянством Шаляпин подчеркивал, что, как бы хороша ни была сценическая деталь, она вредна, если не вытекает из музыкального содержания; такая деталь неизбежно уничтожает *синтез музыки и сцены*, ослабляет силу художественного воздействия.

Не лишним будет привести одно характерное высказывание Шаляпина:

«Вот ставят «Русалку» Даргомыжского. Как известно, в первом действии этой оперы стоит мельница. Выдумщик-режиссер не довольствуется тем, что художник написал декорацию, на которой изобразил эту самую мельницу, он подчеркивает ее: выпускает на сцену молодцов, и они довольно долгое время таскают мешки с мукой то в мельницу, то на двор. Теперь прошу вспомнить, что на сцене в это время происходит глубокая драма: Наташа в полуобморочном состоянии сидит в столбняке, еще минута, и она бросится в воду топиться, — а тут мешки с мукой!..

Я не догматик в искусстве и вовсе не отрицаю опытов и исканий. Не был ли смелым опытом мой Олоферн? Реалистичен ли мой Дон Базилио? Что меня отталкивает и глубоко огорчает, это подчинение главного — аксессуару, внутреннего — внешнему, души — погремушке. Ничего не имел бы я... против мешков с мукой, если бы они не мешали петь. А они мешают певцам спокойно играть и петь, а публике мешают спокойно слушать музыку и певцов».

Очень характерный эпизод разыгрался при мне во время репетиций «Князя Игоря», которым я дирижировал в Народном доме. Шаляпин пел Галицкого. Хор решил «подыграть» певцу и с усердием стал изображать пьяный разгул. Шаляпин попросил меня приостановить репетицию и, обращаясь к хору, решительно заявил:

— Не мешайте музыке, не мешайте моему пению! Слушайте музыку, слушайте меня! Сейчас, в этой сцене, это и будет вашей игрой.

После репетиции Шаляпин сказал мне, что его ничто так не возмущает, как вынесение на оперную сцену житейской «натуральности», которая ничего общего не имеет со сценической правдой. И все творчество Шаляпина — творчество высочайших художественных обобщений — никогда не снижалось до обыденности, житейского бытовизма.

Не всякая эмоциональность сообщает исполнению музыки мощь и красоту подлинного искусства. Необходимо различать чувства, выражаемые в правдивых художественных образах, от физиологических эмоций, выражаемых в грубо натуралистической форме. Искусство Шаляпина всегда ставило непроходимую стену между реализмом и натурализмом, между художественным темпераментом, глубокой эмоциональностью певца-актера и вульгарной «эмоциональщиной».

Нередко встречались певцы, которые с завидной «точностью» могли воспроизвести эмоции буйного во хмелю человека в известной сцене Галицкого, натуральные черты до дна опустившегося забулдыги-проходимца в образе Варлаама.

Между тем ни первое, ни второе ничего общего не имеют с реалистическим исполнением.

Сила Шаляпина — Галицкого была не столько в том, что он верно изображал грубость своего хмельного героя, а в том, что за этой грубостью он раскрывал самодурство народного «обидчика», цинизм распутника, этическую низость удельного князька, рвущегося к власти. Внешне-бытовая форма, повышенная темпераментность служили лишь средством создания многогранного типического характера.

При всей неповторимости созданных Шаляпиным образов, при всем новаторстве их вокально-сценической трактовки он никогда не отходил от *основного замысла* композитора, относясь к внутреннему содержанию музыки с удивительной бережливостью. Все, что он вносил от себя как великий певец-актер, никогда не противоречило музыке.

На одной из репетиций сцены Ярославны с Галицким Шаляпин — Галицкий попросил меня взять фразу Ярославны: «Да ты забыл, что я княгиня...» более оживленно и порывисто, чем это отмечено в партитуре. (Темп, правда, обозначен не самим Бородиным, а редакторами оперы — Римским-Корсаковым и Глазуновым.)

Первая же проба убедила меня, что отклонение от отмеченного в партитуре темпа, о котором говорил Шаляпин, было вполне обоснованно, способствовало более выразительному раскрытию внутреннего состояния Ярославны (и, следовательно, всей сценической ситуации). Не нарушая музыкальной логики, это отклонение еще ярче подчеркивало контрастность между благородным гневом Ярославны и циническим спокойствием хмельного Галицкого. Такая традиция исполнения этой сцены сохранилась, между прочим, во многих оперных театрах и до настоящего времени.

Могучая эмоциональная стихия музыки излучалась через каждый спетый Шаляпиным звук, через каждое его движение, жест или взгляд. И, быть может, нагляднее всего об этом говорило великое умение Шаляпина «музыкально молчать». Я уверен, что шаляпинские образы не могли бы быть столь вдохновенными и эмоционально действенными, если бы музыка не звучала в них даже в минуты вокальных пауз, в «немых сценах».

Никто из тех, кому посчастливилось видеть Шаляпина в «Дон Карлосе» Верди, не забудет облика великого артиста в момент оркестрового вступления к знаменитой арии короля Филиппа. В предутренних сумерках, при догорающем светильнике Шаляпин — Филипп сидел в кресле, углубившись в мучительно гнетущие думы. Словами невозможно передать, сколько трагизма таилось в этой печально-безмолвной позе, какой мрак души передавало лицо Шаляпина, его потухшие глаза. Шаляпин «просто» сидел в кресле и «просто» молчал, но мы, зрители, чувствовали, что в это молчание он вкладывает все напряжение сил творящего актера-музыканта. В его застывшей фигуре, склоненной в царственной скорби голове, в трагической неподвижности лица и глаз, в кистях рук, покоящихся на кресле, все было доведено до высшей четкости, до последней грани скульптурности. И во всем звучала музыка. Шаляпин не *изображал* собой позу страдающего Филиппа; его облик, как зеркало, предельно четко передавал высшее напряжение внутренней жизни образа, непрерывное течение его мучительных чувств и мыслей. Уже задолго до своего вокального вступления Шаляпин «молча пел» музыку, звучащую в оркестре. Скорбно льющиеся звуки оркестрового вступления невозможно было отделить от фигуры исполнителя. В этот момент музыка и сцена, зрение и слух настолько сливались в одно целое, что нельзя было определить, воспринимаем ли мы образ актера зрением или слухом.

Только гений музыканта-актера мог создать в условиях оперной сцены подобную трагическую кульминацию на продолжительной вокальной паузе. Причем создана она была весьма экономными, но доведенными до высшей четкости выразительными средствами.

Последнее обстоятельство очень важно подчеркнуть, ибо оно крайне существенно для верного понимания природы творчества Шаляпина-актера.

Бывает так, что образ, созданный артистом, целен, все в нем как будто правдиво, все умно, а вот чего-то нет, недостает какой-то изюминки, способной обострить внимание слушателей. В чем же тут дело?

Дело как раз и будет в том, что артист в своем воплощении в роль не умеет доводить все силы своих чувств и мыслей, перелитых в действенное пение, до самого большого напряжения, какое только допускает — в каждый данный момент переживания образа — *художественная правдивость* действенного пения. Изображаемые артистом качества образа нечетки, движения его души житейски спокойны. Вся роль идет у него на некоей среднеэмоциональной «температуре». Такое исполнение, как бы хорошо продумано оно ни было, никогда по-настоящему не затронет слушателя.

Но вот мы наблюдаем творчество Шаляпина в момент исполнения им роли Бориса Годунова. Нет и намека на среднеэмоциональную «температуру», на буднично спокойное — «со стороны» — отношение к образу. Все у великого артиста — смысл каждой интонации, окраска слова, психологическая устремленность фразы, так же как и жест, движение, мимика, — выражено предельно четко, звучит «в полный тон».

Сцена за сценой Шаляпин вдумчиво и страстно раскрывает трагедию большого, благородного и глубоко противоречивого характера. Конечно, он не сразу «выпалит» эту трагедию и эту противоречивость самым огромным напряжением всего своего артистического существа. Он постепенно будет раскрывать трагическую

коллизию, возникшую вокруг Годунова в окружающей действительности и в глубине его души. Он постепенно будет разворачивать всю гамму сложных переживаний «преступного царя Бориса» — от тревожных предчувствий в момент коронации («Скорбит душа») через остродраматический монолог «Достиг я высшей власти» и смертельно ранящий диалог-поединок с Шуйским, чтобы только где-то на самой вершине развития образа дойти до предельного выражения терзаний одиночества, жесточайших, доводящих до вспышек безумия укоров совести.

Но что бы ни выражал Шаляпин в своем действенном пении — величие ли помыслов мудрого правителя, нравственные страдания совершившего роковую ошибку человека или сердечную теплоту Бориса-отца в простой и такой душевно-чистой беседе с царевичем Федором, — нам дорого каждое мгновение его творчества. Ибо каждый раз, как бы мимолетна, преходяща ни была изображаемая им черта образа, она доводится до предельной действенности, а поэтому *каждый*, самый незначительный кусок сценической жизни артиста становится четким и правдивым олицетворением *всей* его сценической жизни — от начала до конца спектакля.

Слушая Шаляпина, мы никогда не почувствуем, что где-то — в «проходящем» куске роли — он «выключил» свою эмоцию, «отпустил» напряжение своей творческой воли, перестал быть Борисом Годуновым, творящим художником, и стал только расчетливым профессионалом, ловко и умно распределяющим свои голосовые и артистические данные между исполнением «более важных» и «менее важных» сцен.

Нет, артистический, творческий подтекст шаляпинского исполнения словно говорит нам:

— Слушайте каждую мою фразу, вникайте в каждую мою интонацию. В каждую из них я вкладываю все силы своей артистической души, потому что хочу дать вам не клочки образа, не кульминацию его в самых сильных сценах, а хочу, чтобы вы вместе со мной пережили всю сложную гамму чувств Бориса и вместе со мной поняли, что в этой гамме нет «проходящих» звуков и внешних мелких украшений...

— Мне дорога сцена с курантами — в ней я довожу все силы своих чувств и мыслей до самого большого напряжения, чтобы выразить — а не проиллюстрировать! — жестокую бурю трагических переживаний Бориса. Но не меньшее напряжение чувств и мыслей надобно для того, чтобы выразить — а не проиллюстрировать! — царственное величие Годунова в его фразе «А там сзывать народ на пир...» из первого монолога или найти верную — внешне спокойную, а затем решительную, волевую — интонацию в маленькой сцене с ближним боярином, когда последний сообщает о прибытии Шуйского и о заговоре, зреющем в среде крамольных бояр. Когда на сообщение боярина я *спокойно* отвечаю:

— Шуйский? Зови! Скажи, что рады видеть князя и ждем его беседы, — не ищите в интонациях и красках моего голоса бытового, житейского спокойствия: я выражаю спокойствие царя Бориса, притом выражаю его в момент, непосредственно идущий вслед за монологом «Достиг я высшей власти». Следовательно, в этом *спокойствии* должны прозвучать у меня и отзвуки только что посетивших Бориса тревожных видений («И даже сон бежит и в сумраке ночи дитя окровавленное встает...»), и стремление во что бы то ни стало скрыть свое волнение от

боярина, и предчувствие новой беды от появления Шуйского, в котором я, царь Борис, привык видеть умного и хитрого врага, и, опять-таки, стремление скрыть эту свою новую тревогу, и т. д. и т. п.

— Теперь вы видите, какое множество задач я решаю в одной только маленькой фразе, на первый взгляд такой малосущественной и «будничной»!

Так говорит чуткому слушателю каждая сцена, каждая фраза и нота в исполнении Шаляпина, артиста, который умел сливать всего себя с чувствами и мыслями своего героя, умел доводить выражение этих чувств и мыслей до самой большой четкости, мобилизуя для этого самое большое внутреннее напряжение всех своих артистических сил.

Почерпнув многое в искусстве современных ему выдающихся русских драматических актеров, Шаляпин вместе с тем видел, сколь резко отлична природа оперного спектакля от природы спектакля драматического. Относительно мелкая сценическая техника драматического актера, связанная с быстро сменяющимися оттенками мыслей словесного текста, будучи механически перенесенной в оперу, подменяет оперную действенность суетливостью, назойливостью «мелкого жеста». Это в свою очередь отвлекает от целостного восприятия музыкального образа, как правило, очерченного в опере «крупным штрихом».

Сценическое поведение Шаляпина столько же поражало своей выразительностью, сколько и простотой, продуманной расчетливостью, мудрой экономией. Совершенство формы великого оперного актера рождалось всегда из внутреннего содержания музыки, из его образного представления об этой музыке. На сцене ли, в опере, или на концертной эстраде, Шаляпин всегда и везде мыслил художественно конкретными образами. Вне их, музыкально звучащих и одновременно пластически зримых, он ни мыслить, ни творить не умел. Именно поэтому, слушая Шаляпина даже теперь, в граммофонной записи, мы как будто *видим* создаваемый им пластический образ.

Из этого умения исчерпывающе полно выражать и «рисовать» образ своим *пением* шла и предельная лаконичность шаляпинского жеста, никогда не иллюстрировавшего музыку, но всегда органично сливавшегося с ней.

Сам Шаляпин называл жест не движением тела, а движением души, и вкладывал в это понятие очень широкий смысл. Малейшее движение лица, бровей, глаз, говорил он, что называют мимикой, — есть, в сущности, жест. Правда жеста и его выразительность — первооснова актерской игры.

Тот же лаконизм — и в гриме. Всмотритесь в портреты Шаляпина в ролях Бориса, Грозного, Фарлафа, Базилио. Все предельно просто, нет никаких мелких деталей. И вместе с тем — огромная одухотворенность, психологическая глубина, исчерпывающе объясняющая (даже на фотографии!) точно схваченный типический характер.

Наблюдая игру Шаляпина, всегда казалось, что артист творит «по наитию»: настолько эмоционально захватывающим, предельно экспрессивным было его исполнение. На самом же деле огромная правдивость чувства, делавшая неповторимым каждый выход Шаляпина на сцену в сотни раз петых ролях, сочеталась у великого актера с мудрой расчетливостью. Недаром К. С. Станиславский, желая

однажды выразить особую похвалу актерскому гению Шаляпина, сказал: «По артистической выдержке и законченности я могу сравнить его только с Томмазо Сальвини».

О необходимости поверки выражаемого чувства художественным интеллектом, о «двойственной жизни» актера, его способности раздвоения на «я» и «не я», строго устраняющих из процесса творчества всякое подобие показа «эмоции нараспашку», не раз говорил и писал сам Шаляпин.

Блестящая, доведенная до виртуозности вокальная техника предоставляла возможность Шаляпину полностью отдаваться вокально-сценическому творчеству. Очень часто певцы, даже хорошие профессионалы, подчиняют мышцы своего лица процессу звукоизвлечения, так сказать — «физиологии пения». Пение «на зевке» или «на улыбке», нередко применяемое безотносительно к тому, что выражает певец, настолько искажает мимику его лица, застывшего в неподвижной гримасе, настолько сковывает мышцы шеи и гортани, что это даже породило мнение, существующее и сейчас, о якобы ограниченных мимических возможностях певца-актера. Шаляпин обладал изумительным умением расслаблять мышцы лица, шеи и гортани до необходимого предела и в то же время находить опору для пения во всем своем теле — предельно собранном, но не перенапряженном, в теле активном и гибком при внешней скупости движений. Естественная шаляпинская манера «петь, как разговаривать» доказала, какие неисчерпаемые возможности таит в себе актерско-сценическое воплощение музыки.

Великий певец, Шаляпин был исключительным мимом, актером. В этом гармоническом синтезе таилась главная, потрясающая по воздействию сила шаляпинского искусства. Само пение Шаляпина было гениальным лицедейством. И это относится не только к его оперным партиям. Каждая мелодия, каждый романс, каждая русская песня, спетая Шаляпиным, представляла собой законченный, полный мысли и чувства звучащий образ.

Трудно представить русское оперное искусство без Шаляпина, чей ослепительный гений оставил неизгладимый след в развитии нашей отечественной и всей мировой музыкальной культуры. Изучение и освоение его творческого опыта должны стать одной из основ воспитания молодых советских певцов-актеров.

А. ЛЕВИНСОН

ШАЛЯПИН-МИМ

Федор Шаляпин даже в физическом отношении возвышается над всеми, кто его окружает, и в буквальном смысле слова смотрит на всех свысока. Такой рост привел бы скульптора в отчаяние: длинноногий колосс со сравнительно небольшой головой, каким он изображен на знаменитом портрете художника Серова. Такому человеку довольно трудно было бы стать той одушевленной скульптурой, каким является артист на сцене. Пластичность Шаляпина в самом деле изумительна. Его гигантский рост мешает ему, но он преодолевает все трудности путем укрупнения выражаемых им чувств. Он преувеличивает, то есть доводит выразитель-

ность почти до гиперболы. Чтобы подняться до сверхчеловека или злодея, ему нет нужды надевать котурны древних греков; этими котурнами античной трагедии наделила его сама природа. В жанре героическом и мрачном — как в Мефистофеле Бойто — он кажется фигурой, созданной Микеланджело; в бурлескном жанре он напоминает Домье, который предвосхитил Дон Кихота в исполнении русского певца.

Певец! Потому что мим не находит доступа в современный театр, кроме как под маской какого-либо иного амплуа. В самом деле, только во Франции протагонист оперы сохранил почетное и традиционное звание музыкального трагика; Шаляпин переносит слушателя в эпоху Люлли, когда декламация в музыке была положенной на ноты речью, соединенной с просодией александрийского стиха.

А дикция Шаляпина своей силой отчасти обязана тому, что она находится в постоянном конфликте (и меломаны его за это упрекают) с симметричным размером музыкальной формы, его фраза перекраивает, растягивает, расчленяет мелодическую линию, даже иногда ломает структуру арии. Он осмеливается вносить свои изменения в партитуру. Он охотно добавляет к тексту либретто несколько слов, брошенных в сторону: громкое восклицание, внезапно разрывающее ткань музыкальной речи, или же сказанное вполголоса, про себя. Текст словесный и вокальный — для него лишь элемент, лишь ингредиент сценической композиции. Все служит, все стремится к тому, чтобы дать выпуклое, живописное, патетическое изображение воплощаемого персонажа. Все «зрелищно». Шаляпин не нуждается в округлых жестах, небольших хитростях, с помощью которых оперный певец подчеркивает и выделяет звучание своего голоса. Всей душой, всем своим существом величайший мим нашего столетия играет свои роли. Актер, он действует даже в концерте. Гистрионизм, даже комедиантство — современные теоретики русского театра придают лестный смысл этому слову — составляет основной принцип его искусства. Грим и мимика сотрудничают в изумительных метаморфозах Шаляпина. Характерная голова с ярко выраженными чертами лица не могла бы обладать этой чудесной подвижностью лицевых мускулов. Сальвини и Муне-Сюлли создавали своих персонажей по своему подобию.

Но это круглое лицо, как будто невыразительное, с коротким, вздернутым носом, со взглядом бесцветным и неопределенным, со светлой шевелюрой славянина, создано для того, чтобы носить любые маски. Его можно изменять до бесконечности, как кусок глины. Загримированное, оттененное, вылепленное, оно приобретает ястребиный профиль царя Ивана Грозного или усатую рожу Фарлафа, кичливого и трусливого викинга Глинки.

Когда Врубель, одержимый фантазер, которому было суждено вскоре впасть в безумие, выставил свою картину «Демон», Шаляпин воплотил этот образ в одноименной опере Рубинштейна. Образ Демона — порождение высокой фантазии художника. Каждое лицо исторической и легендарной галереи артиста — духи преисподней, царственные деспоты, пьяные мужики и странствующие рыцари, извлеченные Шаляпиным из своей шкатулки с гримом, носят с тех пор его неизгладимую печать.

Л. ЛЕБЕДИНСКИЙ

ПЕВЕЦ И КОМПОЗИТОРЫ

I. «ЧАСЫ С КУРАНТАМИ»

В литературе о Шаляпине полностью отсутствуют наблюдения над теми изменениями, которые вносил в исполняемые им произведения этот совершенно необычный художник. Более того, почти никто конкретно об этом не говорил. Пожалуй, только один Б. В. Асафьев, коснувшись этой стороны исполнения артиста, указал, что Шаляпин вынужден был «пунктировать, чуть изменять вокальный рисунок».

По словам Асафьева, Шаляпин искал соответствия между интонационным содержанием и психологическими образами.

Чтобы установить, действительно ли Шаляпин изменял вокальный рисунок исполняемых произведений и каков был характер этих изменений, нужно было перенести с сохранившихся грампластинок на нотный стан все детали музыкальной интерпретации великого певца и сравнить полученные записи с авторскими первоисточниками. Подобный опыт, проделанный мною, подтвердил правильность высказанного Асафьевым общего положения об особенностях творческого метода Шаляпина. Однако оказалось, что интерпретация Шаляпина повлекла значительно большие изменения, нежели предполагал Б. В. Асафьев («пунктировать, чуть изменять вокальный рисунок»): в ряде случаев эти изменения оказались настолько значительными, что позволяют говорить о новых исполнительских редакциях отдельных произведений классической музыки. Предложенные мною анализы показывают также, что Шаляпин вносил те или иные изменения почти во все исполнявшиеся им произведения, в том числе и в творения Мусоргского, что полностью исключал Б. В. Асафьев.

Мысль же Б. В. Асафьева о том, что Шаляпин, изменяя авторский текст, якобы стремился преодолеть «срывы» и «несообразности», имеющиеся в музыке классиков, не получила подтверждения: проблема во многих случаях оказалась значительно более сложной. Прежде всего и главным образом дело заключалось не в «преодолении» Шаляпиным композиторских «слабостей», а в приближении исполняемых им произведений к новой исторической эпохе, к ее характерным психологическим и художественным тенденциям, а также к своей артистической индивидуальности. Исполнительские редакции Шаляпина были, таким образом, глубоко принципиальны; в них он давал новую трактовку авторских замыслов, отвечающую требованиям современности и особенностям его творческой личности. Он развивал основную идею произведения в новых исторических условиях.

Обратимся к одному из шедевров исполнительского наследия Шаляпина — сцене «Часы с курантами» из оперы «Борис Годунов». Сравнение шаляпинского исполнения этой сцены с нотным и словесным текстом клавира (редакция Н. А. Римского-Корсакова) в высшей степени показательно *.

* Нотирована грампластинка (В 08294 ГРК 0970) Апрелевского завода памяти 1905 года.

Даже поверхностное ознакомление с сопоставляемыми текстами позволяет сделать вывод, что они заключают в себе различные решения речитатива.

В авторском тексте динамика развития заключена прежде всего в оркестровой партии: речитатив во многом подчинен ее гармоническому плану и все более усложняющейся фактуре.

В исполнении же Шаляпина речитатив — это речевая «произносимость», свободная театрально-сценическая речь, которой придано музыкальное выражение и которая, по выражению Асафьева, «пунктирована», частично — с речевой интонацией в чистом виде, частично — с «омузыкаленной». Речитатив, исполняемый Шаляпиным, не менее самостоятелен, нежели оркестровая партия; в некоторых опорных, узловых точках он координирован с гармонией и фактурой оркестровой партии, но, в общем, развивается свободно и независимо, хотя умело и тонко на нее «накладывается». Таким образом, обе партии в известном смысле самостоятельны и как бы «контрапунктируют» друг с другом.

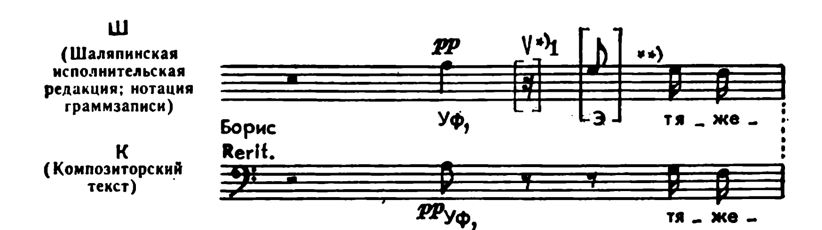
Попробуем теперь установить, как, какими средствами выражал артист свою «правду чувств». Стремясь проникнуть в творческую лабораторию великого художника, автор данной статьи вынужден был обратиться к анализу ряда важных исполнительских деталей, заняться своего рода «микроанализом». Разумеется, приводимые здесь объяснения различных изменений Шаляпиным композиторского текста не претендуют на единственно возможные; задача автора — положить начало живому обмену мнениями по данному вопросу.
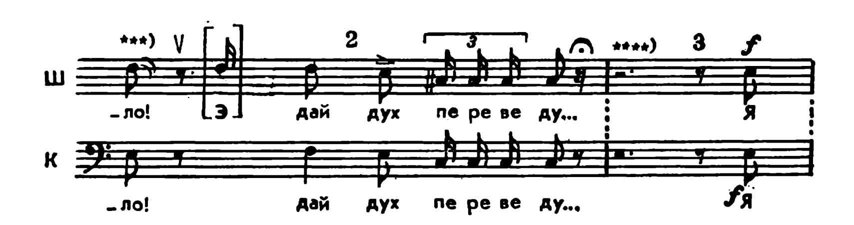
«Уф, тяжело!.. Дай дух переведу...» — первая фраза сцены (такты 1—2) *.

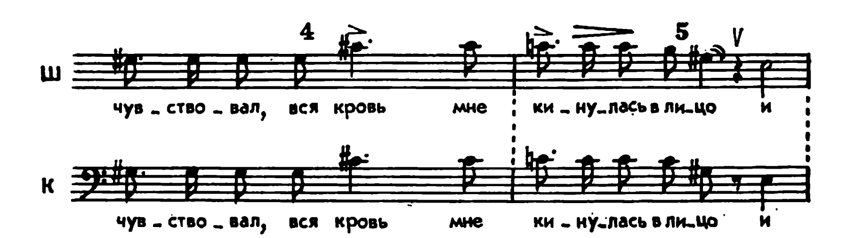
Не ограничиваясь паузами, имеющимися в авторском тексте, Шаляпин почти после каждого слова берет дыхание, соединяя его со звуком, приближающимся к «э» (указанным нами в нотированной записи). Намерения артиста в данном случае ясны: Борис, с трудом сдерживающий волнение в течение всего рассказа Шуйского, сразу же после ухода князя уже не может противостоять бушующей стихии смятенных чувств (бурный оркестровый эпизод, открывающий сцену). После этого взрыва сознание царя проясняется медленно, он ослаб, говорит и дышит затрудненно. Отсюда — частое и «слышимое» дыхание — таково назначение «вводного» звука «э», подобного слабому стону.
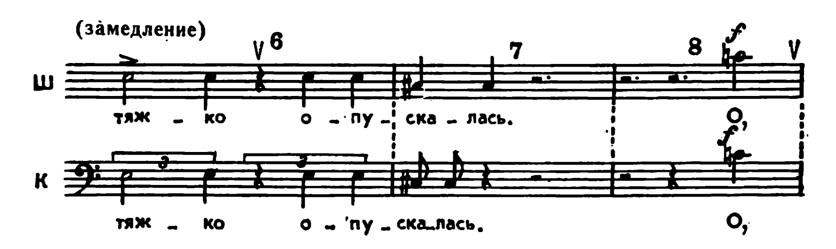
У ослабевшего человека ослаблена также и речь; он немного «не дотягивает» до естественных опорных звуков (в данном случае до звука *ми*, прозвучавшего к тому же в оркестре); нисходящая линия речитатива у Шаляпина спускается здесь не на кварту вниз, как в композиторском тексте, но на большую терцию; остановившись перед *ми*, на неустойчивом звуке *фа*, интонация вновь бессильно падает на тот же звук.

* В дальнейшем ссылки на соответствующие такты клавира будут обозначаться цифрами в скобках. Эти цифры читатель найдет над каждым тактом нотной записи сцены «Часы с курантами» в прилагаемой авторской и шаляпинской редакциях.
Нотная расшифровка исполнения Ф. И. Шаляпина дается: 1. Без обозначения размера тактов, так как практически во многих случаях артист не придерживался его. В таких случаях оркестр точно следует за певцом. 2. Двойная лига обозначает глиссандирующее слитное соединение двух звуков; этот же знак перед нотой, также и после ноты — глиссандо перед или после ноты. 3. Перевернутая фермата обозначает уменьшение длительности данного звука или паузы.

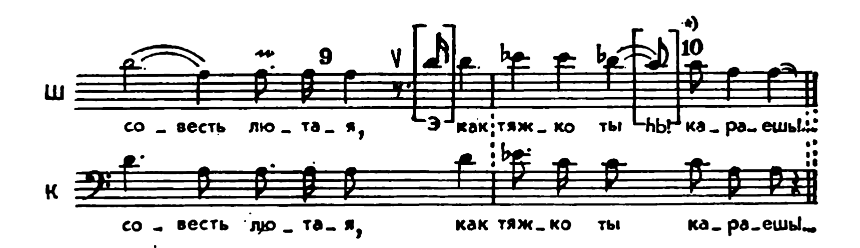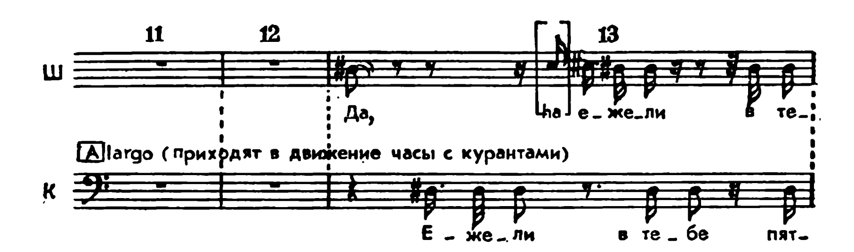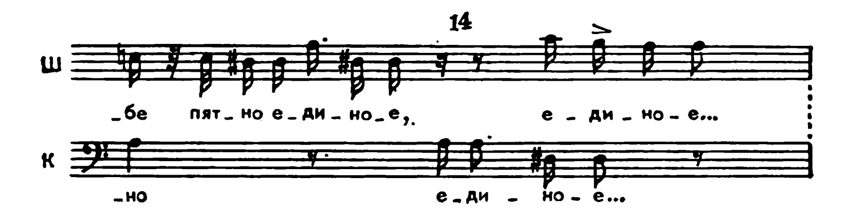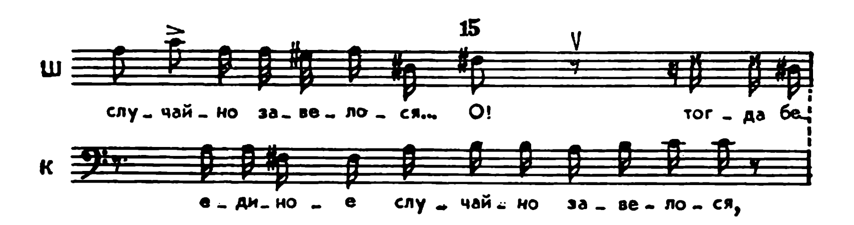








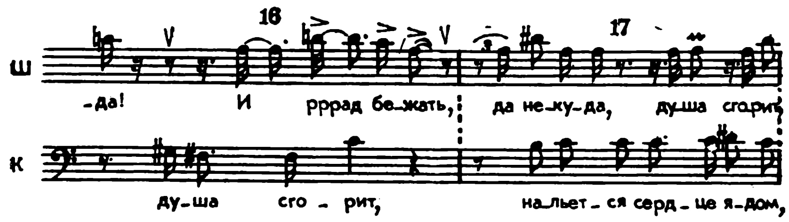
* Внеметровая пауза заключена в квадратные скобки.
** Знак Э — см. в статье, разбор такта 1.
*** Знак)) (двойная лига) обозначает глиссандо вниз.
**** Цифра над знаком ферматы означает ее длительность, выраженную в единицах метра (в данном произведении 1 — четверти; 0,5 = восьмой; 1,5 = трем восьмым; 2 = двум четвертям и т. д.).



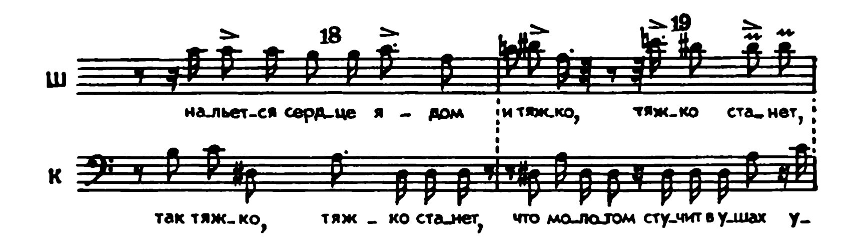


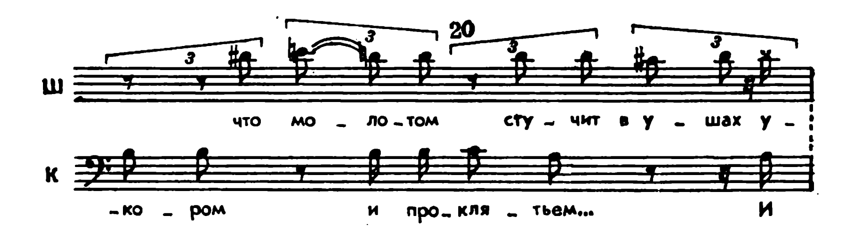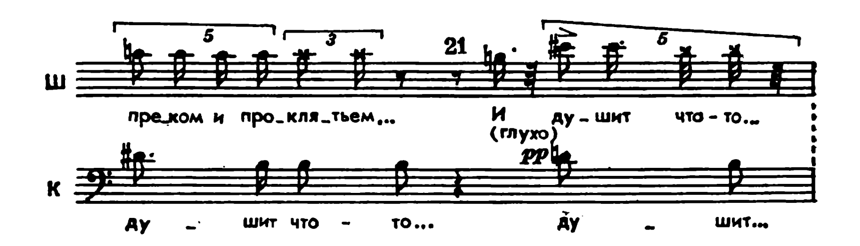




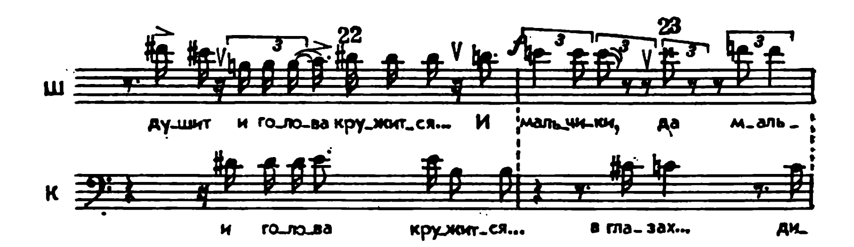


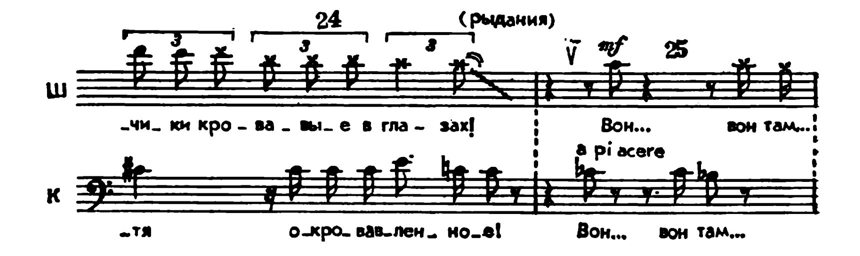
* «h» — берущийся на выдохе звук (нечто среднее между «г» и «х», скорее всего, приближающийся к мягкому, украинскому «г»).

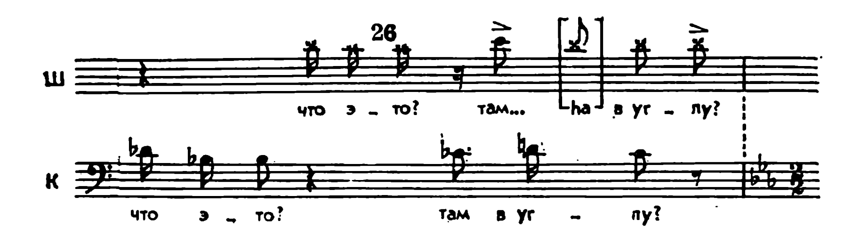

18
19
Ш
на_льет_ся серд_це я – дом
и тяж_ко, тяж_ко ста_нет,
К
так тяж_ко, тяж – ко ста_нет, что мо_ло_том сту_чит в у_шах у_

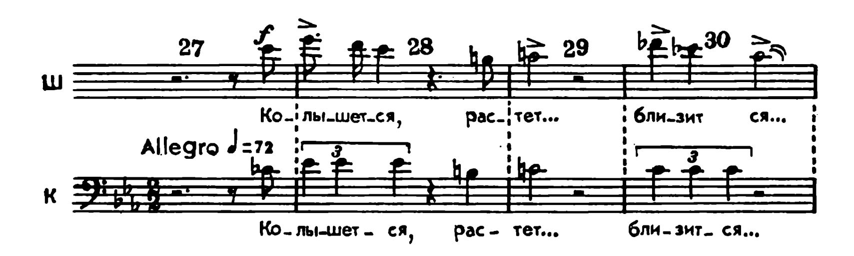

20
Ш
что мо – ло – том сту – чит в у – шах у –
К
– ко – ром и про – кля – тьем... И
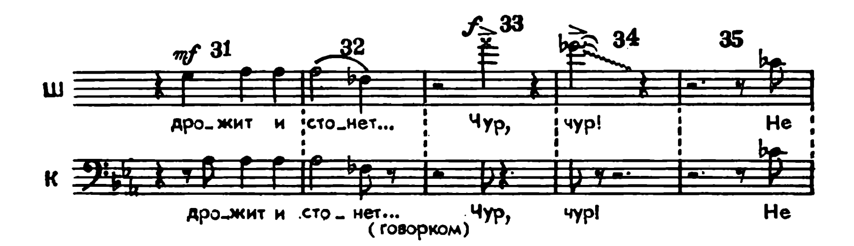

21
Ш
пре_ком и про_кля_тьем... И ду – шит что – то...
(глухо)
pp
К
ду – шит что – то... ду – шит...

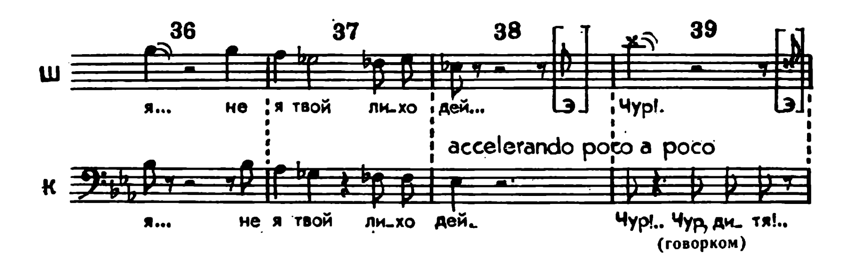

22
23
Ш
ду_шит и го_ло_ва кру_жит_ся... И маль_чи_ки, да маль –
К
и го_ло_ва кру_жит_ся... в гла_зах... ди_

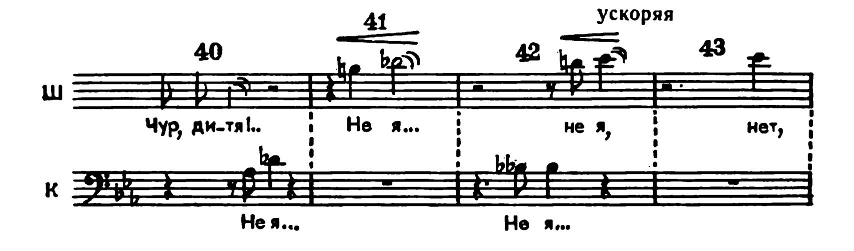

24
(рыдания)
mf
25
Ш
_чи_ки кро – ва – вы_е в гла – зах!
Вон... вон там...
a piacere
К
_тя о_кро_вав_лен_но_е!
Вон... вон там...
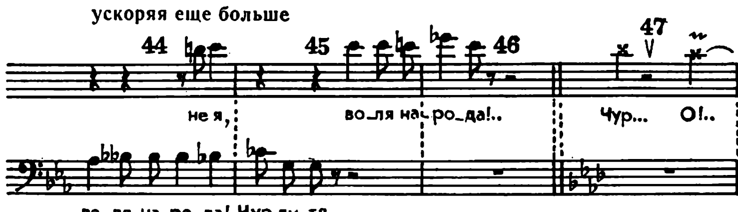

26
Ш
К
что э – то? там... ha в уг – лу?
что э – то? там в уг – лу?

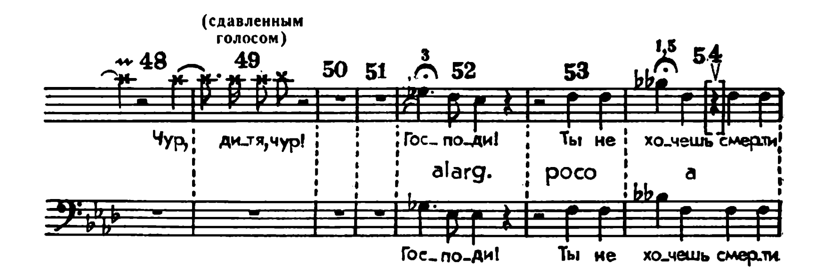

27
28
29
30
Ш
К
Ко-лы-шет-ся, рас-тет... бли-зит ся...
Allegro ♩=72
Ко-лы-шет-ся, рас-тет... бли-зит-ся...

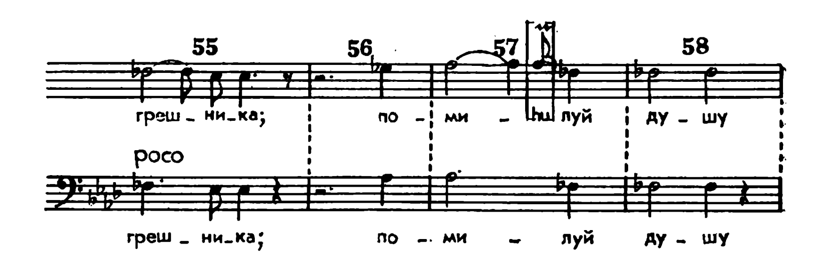

31
32
33
34
35
Ш
К
дро-жит и сто-нет... Чур, чур! Не
дро-жит и сто-нет... Чур, чур! Не
(говорком)

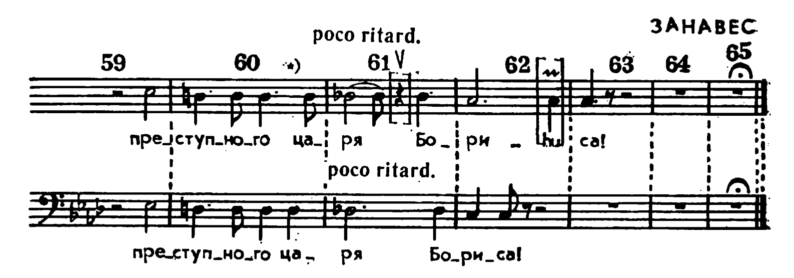

36
37
38
39
Ш
К
я... не я твой ли-хо дей... э Чур!. э
accelerando poco a poco
я... не я твой ли-хо дей.
Чур!.. Чур, ди-тя!..
(говорком)


40
41
42
43
ускоряя
Ш
К
Чур, ди-тя!.. Не я... не я, нет,
Не я... Не я...









* На двух последних звуках этого такта происходит сдвиг в направлении *ре-бемоль*; они звучат уже несколько ниже *ре-бекар*, но выше *ре-бемоль*.

В следующей фразе Шаляпин вновь заменяет движение вниз на чистую кварту — большой терцией *фа*, *ми*, *до-диез* *. Здесь тоже как будто не хватило сил добраться до звука *до-бекар* — устоя-опоры слуха — и интонация скользнула «около», бессильно «упав» на *до-диез*. Появление *до-диез* фактически на ля-минорном трезвучии вносит ощущение неустойчивости, «переменности». Отметим эту введенную Шаляпиным нисходящую интонацию — малая секунда — малая терция (*фа*, *ми*, *до-диез*) — артист будет часто пользоваться ею.

Слова «кинулась в лицо» (3—5) интонируются автором двумя различными звуками (*до*, *соль-диез*); у Шаляпина — тремя (*до*, *си*, *соль-диез*). В данном случае квинтой выше точно повторена предыдущая характерная нисходящая последовательность, уже отмечавшаяся нами (см. 2 и 5).

В фразе «Тяжко опускалась» (6—7) укрупнена длительность ряда звуков. Это утяжелило фразу, интонации которой слились с содержанием текста и выразительным ритмом оркестровой партии.

Фразу «О, совесть лютая, как тяжко ты караешь!» (8—10) Шаляпин уподобил крику, внезапно вырвавшемуся из глубины исстрадавшегося сердца. Отсюда — увеличение вдвое, а иногда вчетверо по сравнению с авторским текстом протяженности почти каждого звука фразы, а также изменение рисунка речитатива; задержавшись на *ми-бемоль* — самом высоком звуке фразы (что усилило ее напряженность), голос артиста не спускается прямо на *до*, но приходит к нему через *ре-бемоль* — звук, появляющийся в результате свободного интонирования и выразительно диссонирующий с септаккордом оркестровой партии. При этом вновь возникает характерная нисходящая последовательность: малая секунда — малая терция (*ре-бемоль*, *до*, *ля*).

После длительной паузы (ремарка: «приходят в движение часы с курантами»), со слезами произносится «Да!» (13—15), отсутствующее в авторском тексте. Это с горечью произнесенное «Да!» придает всей последующей фразе характер ответа на долгие размышления **.

Формулируя конечный вывод своих размышлений, Борис, естественно, должен выражать свою мысль предельно ясно; отсюда идет также стремление усилить значение особо важных слов, сочетать их с ритмическими акцентами и повышением звукового регистра. Таким образом, в строгом соответствии с замыслом артиста акцентируются и выделяются слова «единое» и «случайно». В результате живого речевого интонирования в этой фразе появляется несколько новых звуков. Включающая большое количество резких подъемов и падений линия шаляпинского речитатива оказывается более взволнованной, неуравновешенной.

Далее появляется фраза, вообще отсутствующая у Мусоргского, она взята Шаляпиным из драмы Пушкина: «...тогда беда, и рад бежать, да некуда» (15—17); восклицание же «О!» введено самим артистом, его нет и у Пушкина. Слово «беда» (скачок на септиму вверх, не встречающийся у Мусоргского на протяже-

* Для упрощения и наглядности аналогии я в данном случае приравниваю уменьшенную кварту *фа* — *до-диез* к большей терции.

** Таким образом, артист вступает в данном такте на целую четверть раньше, чем это предусмотрено автором. Успех подобного смещения (как и введения отдельных слов и целых фраз, отсутствующих в композиторском тексте) отчасти обусловлен тем, что все восемь тактов речитатива (начинающегося с восклицания «Да!») идут на остинатной уменьшенной квинте, благодаря чему столь радикальное изменение речитатива легко укладывается в гармоническую схему музыки.

нии всей сцены и увеличивающий напряжение) воспринимается как вопль отчаяния.

По мере того как растет возбуждение Бориса, напряжение голоса усиливается, интонации становятся все более высокими: в словах «тогда беда» звуковысотная вершина — звук *до*, в словах «и рад бежать» — *ре*, «да некуда» — *ре-диез*. При этом «и рад бежать» произносится с бешенством, подчеркивая силу страха. Отсюда — яростный раскат на букве «*р*», произношение «по слогам» и с акцентами: «и рад бе-жать». В то же время фразе придается саркастически-торжествующая окраска. Отсюда — понижающееся глиссандо в конце слова «бежать». Наоборот, следующее затем «да некуда!» произносится неожиданно по-человечески просто (скачок на увеличенную кварту вверх). Этот контраст призван подчеркнуть и безвыходность и трагизм положения.

В следующей фразе «душа сгорит, нальется сердце ядом и тяжко, тяжко станет» (17—19) интонация жалобы все время перемежается с яростными криками душевной боли; звуковысотная вершина в слове «тяжко» вновь повышается и достигает звука *ми*.

В этих тактах само направление, сама устремленность шаляпинского речитатива противоположны авторскому тексту: у автора речитативная фраза, начавшись со звука *соль-диез*, достигнув *ре-диез*, спускается на октаву вниз, у Шаляпина — наоборот, достигнув напряженного регистра *ре-диез*, *ми* (19), речитатив движется вверх, в еще более высокий регистр. Отчетливо заметно также различие подходов к эмоционально-психологическому наполнению фразы: в авторском тексте повторение слова «тяжко» связано с падением нервного возбуждения (отсюда нисходящее повторение), у Шаляпина — с подъемом (отсюда повторение восходящее). Также и в дальнейшем: повторение слова «душит» у Мусоргского связано с падением кривой (от *ре-диез* к *ре-бекар*), у Шаляпина — с подъемом (от *ми-диез* к *фа-диез*).

Фраза «что молотом стучит в ушах» (20 — 21) вновь произносится как жалоба, но затем, на словах «упреком и проклятьем», вдруг снова прорывается приступ ярости, крик боли *. И вновь звучит *ми* — звуковысотная вершина, достигнутая последним скачком подымающейся кривой.

У Мусоргского первая половина фразы положена на две ноты, остинатно звучащие в оркестре (*ре-диез — ля*), у Шаляпина же — на четыре, в том числе на *ми*, *ре*, *до-диез*. В следующих затем словах «и душит что-то» появляется *ми-диез*, во втором «душит» звучит уже *фа-диез*.

В словах «и голова кружится...» (22) опять слышится интонация жалобы, тонко соединенная с удивлением, — замысел, определивший повышающуюся линию фразы, в то время как в авторском тексте окончание фразы нисходящее. Появляющийся в результате свободного речевого интонирования звук «до» не имеет опоры в гармонии оркестровой партии.

Затем — душераздирающий крик: «И мальчики, да, мальчики кровавые в глазах» (23). Здесь голос Шаляпина подымается все выше, достигая на слове «мальчики» звука *фа*, резко диссонирующего с оркестровой партией. Эта фраза —

* Отметим, что Шаляпин заменяет слово «укором» — «упреком», — возможно, в связи с тем, что «инструментовка» этого слова дает возможность яростного раската на букве «*р*» после рядом стоящей согласной «*п*».

кульминация данного раздела сцены — отсутствует у Мусоргского, она взята Шаляпиным из драмы Пушкина; повторение же слов «да, мальчики» введено самим артистом, его нет и у Пушкина. Фраза «и мальчики кровавые в глазах» (заменяющая текст клавира «в глазах... дитя окровавленное») с огромной силой воссоздает картину бреда Бориса, преследуемого страшными призраками... («мальчиков» много, и все они «в глазах» — спастись от них невозможно!).

Эта фраза непосредственно вводит в эпизод галлюцинации. Здесь Шаляпин внезапно на несколько мгновений превращает оперное действие в чисто драматическое (25 — 26): слова «вон... вон... там... что это там... в углу» произносятся от начала до конца «говорком», на длительном и почти неслышном, органном пункте в оркестре. Выразительная актерская речь, звучащая к тому же среди полной и внезапно наступившей тишины, производит неотразимое впечатление.

В оркестровой партии (27 — 30) начинает виться дрожащее, трепещущее движение. Не в силах оторваться от появившегося видения, Борис с ужасом рассказывает обо всем, что ему чудится. Слово «Колышется!» произносится ритмически более порывисто и на более высоких звуках, нежели у автора. И далее слово «растет» звучит также порывисто, с удлинением второго слога: артист стремится передать образное содержание данного слова и одновременно — вот-вот готовый вырваться крик.

Следующее затем слово «близится» в авторском тексте положено на три звука одной и той же высоты, у Шаляпина — на три звука различной высоты, причем длительность последнего звука увеличена почти втрое и заканчивается нисходящим глиссандо. Здесь Шаляпин вновь обращается к своей излюбленной интонации: последовательности малая секунда — малая терция (*фа-бемоль, ми-бемоль, до*).

Начиная от слова «чур, чур» (33 — 34), Шаляпин раскрывает психологическое состояние Бориса в мельчайших деталях. В повторяемые несколько раз подряд слова и восклицания артист каждый раз вносит различные оттенки. Первое «чур» звучит как резкий вскрик, будто Борис внезапно почувствовал страшное прикосновение призрака: Шаляпин произносит это слово отрывисто, без определенной музыкально-высотной фиксации. Второе «чур» звучит уже по-новому: его назначение «зачурать» призрак, отогнать его. На этот раз «чур» произносится на длительно тянущемся звуке (*соль-бемоль*), удлиненном в шесть раз и завершающемся нисходящим глиссандо (интонация «устрашения»).

В фразе «не я, не я твой лиходей» (35 — 38) отметим замену в слове «лиходей» последовательности *фа-бемоль, фа-бемоль, ми-бемоль* тремя разными звуками (*фа-бемоль, соль-бемоль, ми-бемоль*).

Галлюцинирующий Борис говорит с призраком, как с живым существом (39 — 40): он жалеет убитого мальчика, а вместе с ним и себя — так звучит следующее затем «...чур, чур, дитя», первое «чур» — с плачем, на срывающемся голосе, второе — с ласковой, молящей интонацией. Затем медленно, с подчеркнутыми акцентами и постепенно повышая голос, Борис говорит: «не я, не я», будто обращаясь к маленькому ребенку и разъясняя ему смысл происходящего (41— 42).

Слова «нет... не я... воля народа» (43—46) произносятся очень быстро: Борис как бы спешит оправдаться перед неотвратимо наступающим призраком. В этом отрывке сцены самый рисунок шаляпинского речитатива, выведенный из речевого интонирования, резко отличен от авторского текста, где речитатив целиком определяется оркестровой партией.

Идущая затем фраза «Чур... О!.. Чур, дитя, чур!» (47—49) введена Шаляпиным: в авторском тексте ее нет. Она дана как музыкально нефиксированная разговорная речь; восклицание «О!» пронизано трепетом страха.

Заключительный раздел монолога разрешен композитором как прояснение сознания Бориса: он молит о прощении. Стремясь раскрыть образ Бориса в момент страстной и горячей молитвы, Шаляпин прибегает к различным приемам. В слове «господи» ферматой вдвое увеличивается длительность начального слога и нисходящая терция заменяется спуском вниз, по ступеням (52). В середине фразы «Ты не хочешь смерти» вводится дополнительная пауза (53—54). В слове «помилуй» интервал примы *ля-бемоль — ля-бемоль* заменяется большой секундой *соль-бемоль — ля-бемоль* («просительная» интонация снизу вверх) *, причем это слово произносится с рыданиями.

Та же интонация всхлипывания слышится в произнесении последнего слова монолога: длительность звука *до* (на слове «Бориса») растягивается почти втрое против указаний автора.

В шаляпинской исполнительской редакции ярко проявилось стремление певца к театрально-сценической конкретизации замысла Мусоргского. Как мы знаем, этот замысел несколько отличается от замысла Пушкина.

Наряду с глубоким претворением пушкинских идей Мусоргский решал в своей опере также и новые творческие задачи, поставленные перед искусством эпохой 60-х годов.

Следуя «народным законам драмы шекспировой», Пушкин сосредоточил главное внимание на объективно-исторической стороне событий: у него царь Борис лишь дважды и в самой общей форме говорит о муках своей совести («В царских палатах» и в краткой реплике после рассказа Шуйского и его ухода); Мусоргский же вводит в оперу целую сцену, запечатлевшую душевные муки царя. Опера «Борис Годунов» совмещает в себе «народную трагедию» и «драму совести», причем сцена «Часы с курантами» представляет кульминацию этой второй линии.

Весь процесс душевных страданий Бориса воплощен Мусоргским, гениальным художником-психологом, необыкновенно ярко. Но здесь композитор выдвигает на первый план морально-психологические проблемы за счет объективно-исторических. Говоря об этой сцене Бориса, Б. В. Асафьев писал, что «вместо возмущения несправедливостью судьбы — вместо пафоса трагического, который

* Здесь Шаляпин точно воспроизводит текст «основной» авторской редакции Мусоргского. Можно предположить, что чуткий певец сам разгадал «просительное» произношение данной интонации. За исключением этого единственного случая, Шаляпин больше не обращается ни к «предварительной», ни к «основной» авторским редакциям Мусоргского. Трудно допустить, что он не знакомился с ними. Между тем сам он ни разу о них не упоминает. Б. В. Асафьев также нигде не упоминает об изучении артистом какой-либо авторской редакции Мусоргского.

сквозит в пушкинском монологе, возник пафос романтический — пафос ужаса перед злодеянием» *.

Шаляпин начал работать над партией Бориса на рубеже XIX и XX веков, когда русская литература и русский драматический театр, обогащенные Достоевским, Толстым, Чеховым и Горьким, достигли новых вершин в искусстве углубленного раскрытия человеческой психологии, в частности, драмы совести, освещая эту проблему с позиций великих гуманистических идей.

Из слов самого Шаляпина ясно, что в образе Бориса артиста привлекала в первую очередь психологическая драма царя, именно драма его «совести». Мучения Бориса, являющиеся своего рода «наказанием» за совершенное «преступление», вызывали чувства жалости и симпатии к нему Шаляпина. Но этого мало: артист, создавая образ царя, был не вполне уверен в справедливости возведенных на него историей обвинений. И эта «деталь» была важна Шаляпину: «История колеблется, не знает — виновен ли царь Борис в убиении царевича Дмитрия в Угличе, или не виновен. Пушкин делает его виновным, Мусоргский вслед за Пушкиным наделяет Бориса совестью, в которой, как в клетке зверь, мятется преступная мука. Я, конечно, много больше узнаю о произведении Пушкина и толковании Мусоргским образа Бориса, если я знаю, что это не бесспорный исторический факт, а субъективное истолкование истории. Я верен, не могу не быть верным, замыслу Пушкина и осуществлению Мусоргского — я играю *преступного* царя Бориса, но из знания истории я все-таки извлекаю кое-какие оттенки игры, которые иначе отсутствовали бы. Не могу сказать достоверно, но возможно, что *это знание помогает мне делать Бориса более трагически-симпатичным...»* **.

Такое понимание образа Бориса сложилось у артиста, как известно, после его бесед с В. О. Ключевским: «В рассказе историка фигура царя Бориса рисовалась такой могучей, интересной. Слушал я и душевно жалел царя, который обладал огромной силою воли и умом, желал сделать Русской земле добро и создал крепостное право. Ключевский очень подчеркнул о д и н о ч е с т в о Годунова, его юркую мысль и стремление к просвещению страны» ***.

Конечно, Шаляпин «душевно жалел» своего героя и тогда, когда пел партию Бориса, заставляя слушателей переживать то же чувство. Этого артист добивался, в частности, усилением и сгущением душевных страданий Бориса. Стремление вызвать жалость к человеку либо несправедливо обвиненному в преступлении, либо совершившему преступление, но мучимому раскаянием, именно это освещало работу певца над образом Бориса: «пробудить совесть», вызвать сострадание к мучениям человека — вот что составляло пафос искусства Шаляпина, эмоциональную доминанту его исполнения данной партии.

Гуманистическую веру в человека, столь роднящую великого артиста с его другом Максимом Горьким, Шаляпин воспринял от лучших традиций русской демократической интеллигенции. В этой связи очень важно напомнить, что в своей трактовке партии Бориса артист сознательно стремился приблизить образ Бориса к современности: «Много раз говорили и писали в критических статьях, —

* *Асафьев Б.* К восстановлению «Бориса Годунова» Мусоргского, 1928, стр. 58.

** Настоящее издание, т. 1, стр. 254 (курсив мой. — *Л. Л.*).

*** Настоящее издание, т. 1, стр. 140 (разрядка моя. — *Л. Л.*).

отмечал Шаляпин, — что образ Бориса оживлен моим талантом, что я вызвал его к жизни, сделал его бессмертным. Неправда! В доказательство я готов сделать то же самое с любым образом [Мусоргского]: в каждый можно вдохнуть живую душу, каждый можно приблизить к нашей эпохе, ибо каждому сумел сообщить Мусоргский живые краски сценической правды» *.

Известное стремление Шаляпина «соединить оперу с драмой» нашло яркое выражение, в частности, в его подходе к оперному речитативу. Подытоживая то новое, что внесло в авторский текст сцены «Часы с курантами» исполнение Шаляпина, необходимо отметить следующее:

Шаляпин усилил в оперном речитативе роль речевой интонации, обогатил речитатив элементами актерской речи в ее чистом виде (отдельные фразы и слова) и в виде «пунктирования» речевой интонации с мелодическим речитативом. Если в авторском тексте анализируемой сцены только шесть звуков не имеют точно фиксированной высоты (см. указание «говорком»), то у Шаляпина таких звуков оказывается тридцать шесть!

Поскольку звуковая линия речитатива у Шаляпина прежде всего определяется стремлением к речевой выразительности, он неизбежно должен был выйти за пределы авторского текста, основывающегося на определенном гармоническом замысле и прочно связанного с фактурным развитием оркестровой партии. Расширение Шаляпиным звуковой основы речитатива оказывается весьма ощутительным. Так, в авторском тексте, в тактах 11—24 речитатив основан на девяти звуках различной высоты, составляющих в общем семьдесят девять нот, у Шаляпина же — пятнадцать звуков, составляющих в общем сто нот (в том числе пятнадцать звуков, не имеющих определенной нотно-музыкальной фиксации).

По сравнению с авторским текстом кривая речитатива Шаляпина содержит гораздо больше падений и взлетов, а диапазон речитатива расширен на полтора тона вверх (он доведен до дуодецимы) и, кроме того, передвинут в более высокий регистр.

Это общее усиление напряжения речитатива вызвано тем, что артист стремится приблизить его к взволнованной речи человека, испытывающего тяжкие душевные страдания.

В ряде случаев Шаляпин заменяет поэтический текст Мусоргского — пушкинским, а также вводит новые слова и восклицания.

В своем интонировании Шаляпин много раз пользуется нисходящей последовательностью: малая секунда — малая терция, *ни разу не встречающейся в композиторском тексте.*

Эта последовательность связывается с выразительнейшей интонацией, своего рода «концентратом минорности». Прочно вошедшая в музыкальный быт России второй половины XIX века, эта интонация окрашивает многие образы бытовой вокальной лирики, а также многие произведения западноевропейских и русских композиторов, в том числе Даргомыжского и Чайковского. Интонация эта прочно ассоциируется с чувством тоски, душевного страдания и муки. Она, несомненно, была «на слуху» Шаляпина, который и пользуется ею многократно в разбираемой сцене.

* Настоящее издание, т. 1, стр. 307.

Таким образом, певец связывает музыку Мусоргского не только с определенной сферой типично бытового музицирования, но и с характерной сферой русской и западноевропейской вокальной лирики.

Отсюда видно, что Шаляпин не только ярко и проникновенно исполнял Мусоргского, но и умело и тонко вносил в его музыку новые интонации, расширяющие ее эмоционально-психологическую сферу.

В заключение три дополнительных соображения.

1. «Улучшают» или «ухудшают» шаляпинские исполнительские редакции произведения классической музыки, в частности сцену «Часы с курантами»?

Думается, что в подобной постановке вопроса есть некоторая неправомерность. Шаляпин привнес в музыку сцены из «Бориса Годунова», законченную в начале 70-х годов, нечто новое, связанное с новыми достижениями русского искусства начала XX века и новыми музыкально-эстетическими представлениями. Сценически конкретизируя и углубляя композиторский замысел, Шаляпин добился замечательных художественных результатов. Быть может, в своих поисках он кое в чем отдал излишне большую дань «сильнодействующим» средствам, чрезмерно подчеркнул патологические явления, несколько «переиграл», за что иногда его упрекали, и порой не без оснований. Сильные стороны Шаляпина-художника тесно связаны в данном случае с некоторыми его слабыми сторонами, и отделить их практически невозможно. Искусство великого певца и актера следует рассматривать как живое явление, беря его в целом, вместе с присущими ему противоречиями. Только это дает возможность установить историческую роль Шаляпина в развитии русского оперного театра.

2. Нужны ли нотированные записи исполнения выдающихся мастеров, в частности Шаляпина?

Нотирование исполнения и сопоставление полученных нотных записей с авторскими текстами открывает широкие перспективы научного исследования исполнительского искусства, противостоя субъективно-поверхностному суждению о нем. Помимо прослушивания живого исполнения выдающихся артистов и их записей *молодые исполнители должны изучать разные типы исполнения, разные исполнительские методы.* Мы акцентируем — «изучать», но не подражать: это последнее способно принести, скорее, вред.

Следует также помнить, что далеко не все исполнители могут ставить перед собой такие гигантски сложные задачи, как создание новых исполнительских редакций произведений, в том числе классической музыки, — для этого надо обладать гениальным дарованием.

Итак, мы призываем не подражать, а глубоко и обстоятельно изучать метод, мастерство, культуру, чуткость Шаляпина к веяниям своего времени. Для этой цели нотированные записи исполнения великого певца представляют особую ценность. Естественно, что такая запись, являющаяся своего рода слепком, снимком с данного конкретного исполнения, не должна и не может заменить основополагающий авторский текст.

Индивидуально-безликий исполнитель, то есть копировщик, ремесленник, всегда стремится передать с мертвенной «точностью» форму произведения. Испол-

нитель-художник воплощает не только его форму, но и живую динамику, наполняя его жизненным современным содержанием.

Важность последней задачи прекрасно понимал Шаляпин. Он связывал создание исполнителем реалистического образа (в том числе и исторического) со знанием жизни. Он говорил, что артист должен «в музыке, в тексте и сценической ситуации произведения найти все черты образа, а затем, *используя свое знание жизни и интуицию,* воплотить характер, то есть найти его реальное выражение» *.

3. Публикуемые мною нотные записи исполнения Шаляпина более или менее точны — они подверглись большому количеству проверок. Тем не менее, зная, насколько трудно (и в некоторых деталях условно) всякое нотирование исполнения, я буду признателен тем из музыкантов, кто пожелает уточнить мои записи. Однако полагаю, что подобное уточнение не сможет опровергнуть наличия творчески самобытных исполнительских редакций Шаляпина, столь характерных для художественного стиля великого артиста, смелого борца за живое реалистическое искусство.

II. «СТАРЫЙ КАПРАЛ»

После опубликования статьи «Сцена «Часы с курантами» **, где приводилась нотная запись исполнительской редакции Шаляпина, я получил ряд писем, в которых читатели пытались по-своему объяснить природу ее возникновения. Приведу одно из наиболее интересных мнений, в них высказанных.

«Артист в процессе своего участия в оперно-сценическом действии, сценически и вокально создавая образ, уже по-новому произносит композиторский текст: стихия театрального действия подчиняет в этом случае произнесение им словесного и музыкального текста; играя, он поет и действует, направляемый своей собственной художественной интуицией; отсюда и все интонационные — ритмические и интервальные — «разночтения» и «неточности» (для самого же Шаляпина и для слушателей достаточно «точные»), не имеющие, однако, решающего значения и принципиально ничего не меняющие в композиторском замысле» ***.

В подобных рассуждениях — а их я слышал немало — содержится много справедливого, за исключением двух моментов: первое — характер шаляпинских изменений композиторского текста определяется здесь как процесс только стихийный и интуитивный; и второе — эти изменения объясняются внешними причинами: запись была сделана в театре непосредственно во время спектакля. Между тем из опубликованной мною исполнительской редакции напрашивался, как мне кажется, прямо противоположный вывод. И прежде всего тот, что изменения Шаляпиным словесно-музыкального текста в большинстве своем были заранее и тщательно продуманы. Можно ли говорить о «стихийности» и интуитивности творчества Шаляпина, если артист заменял, к примеру, десятисложную

* Настоящее издание, т. 1, с. 307 (курсив мой. — *Л. Л.*).

** См.: «Сов. музыка», 1959, № 3.

*** Грамзапись сцены «Часы с курантами» была произведена 4 июля 1928 года, во время исполнения Шаляпиным партии Бориса Годунова в опере «Борис Годунов» М. Мусоргского, шедшей в лондонском оперном театре «Covent Garden».

фразу «в глазах дитя окровавленное» четырнадцатисложной («и мальчики, да, мальчики кровавые в глазах»), положенной, естественно, на совершенно другой нотный текст? Конечно, в искусстве Шаляпина было много импровизации, и все же содержание и характер его исполнения определяют не эти частные моменты, а ярко индивидуальный подход великого художника к слову и музыке, подход, обусловленный новой исторической эпохой. Шаляпин не уничтожал и не разрушал замыслов авторов, но в соответствии со своей художественной индивидуальностью он по-новому прочитывал текст произведений и наполнял их более углубленным психологическим, идейно-художественным звучанием. Какая доля сознательного и какая интуитивного определяла его творческий процесс, в конечном счете не имеет принципиального значения. А вот то, что не театр в узком смысле определял его творчество, довольно наглядно доказывается нотациями грамзаписей исполнения Шаляпиным произведений камерной вокальной музыки, звучавших в его концертных программах.

Для примера обратимся к драматической песне А. Даргомыжского на слова В. Курочкина (по Беранже) «Старый капрал» *. Нотация ее совершенно точно устанавливает, что всякий раз, когда Шаляпин, стремясь воплотить в своем исполнении живой образ, эмоцию, речь, сталкивался с недостаточной, как ему казалось, выразительностью, интонационной гибкостью музыки и в первую очередь речитатива, он смело изменял не только ритм, но и интервалы. Для того чтобы понять происхождение этих вносимых им изменений, проанализируем сперва те из них, что связаны со стремлением артиста создать живой, реалистический образ.

Вот первая фраза песни — «В ногу, ребята, идите!» (см. такты 1—2).
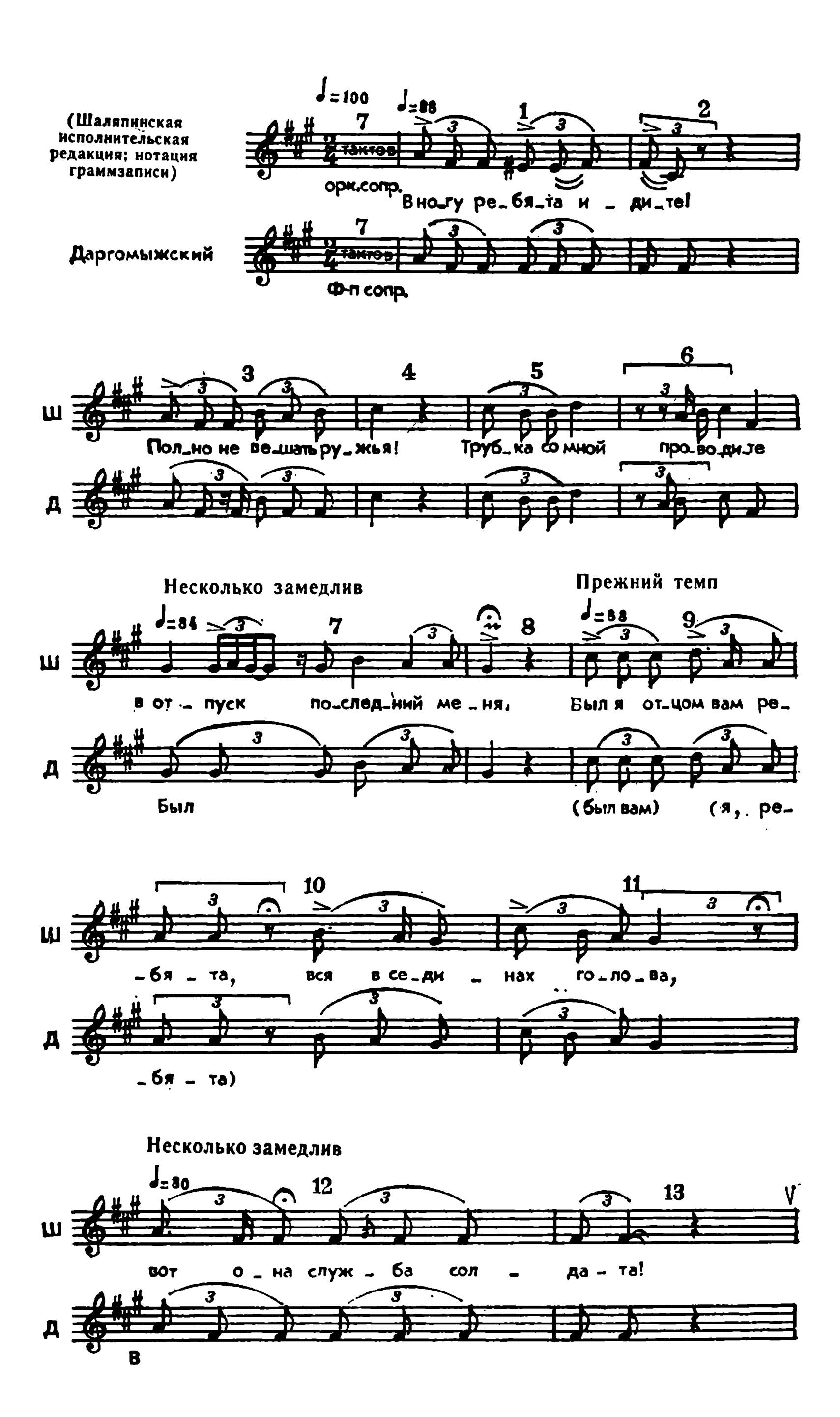
Это — первое обращение капрала к солдатам, ведущим его на расстрел. Оно непосредственно вводит не только в действие, но и в образ: несмотря на весь трагизм положения, старый капрал остается «самим собой», продолжая командовать солдатами во время своего последнего марша. Шаляпин подчеркивает, что речь капрала остается спокойной, буднично-обычной и даже, как всегда, немножко ворчливой.

Даргомыжский положил эту фразу на два звука тонического трезвучия (*ля, фа-диез*), Шаляпин — на четыре: *ля, фа-диез, ми-диез* (вводный тон!), *до-диез*. Этим он придал фразе бóльшую динамичность и живость, бóльшую интонационно-выразительную речевую свободу, а главное, бóльшую характерность. Шаляпин достигает всего этого несколькими «приемами». К ним относятся, например, акценты, создающие впечатление определенного «произношения»; нарочитая слитность между собой некоторых звуков; наконец, характерный ход на кварту вниз в конце фразы, также берущийся подчеркнуто слитно и также придающий характерность «говору».
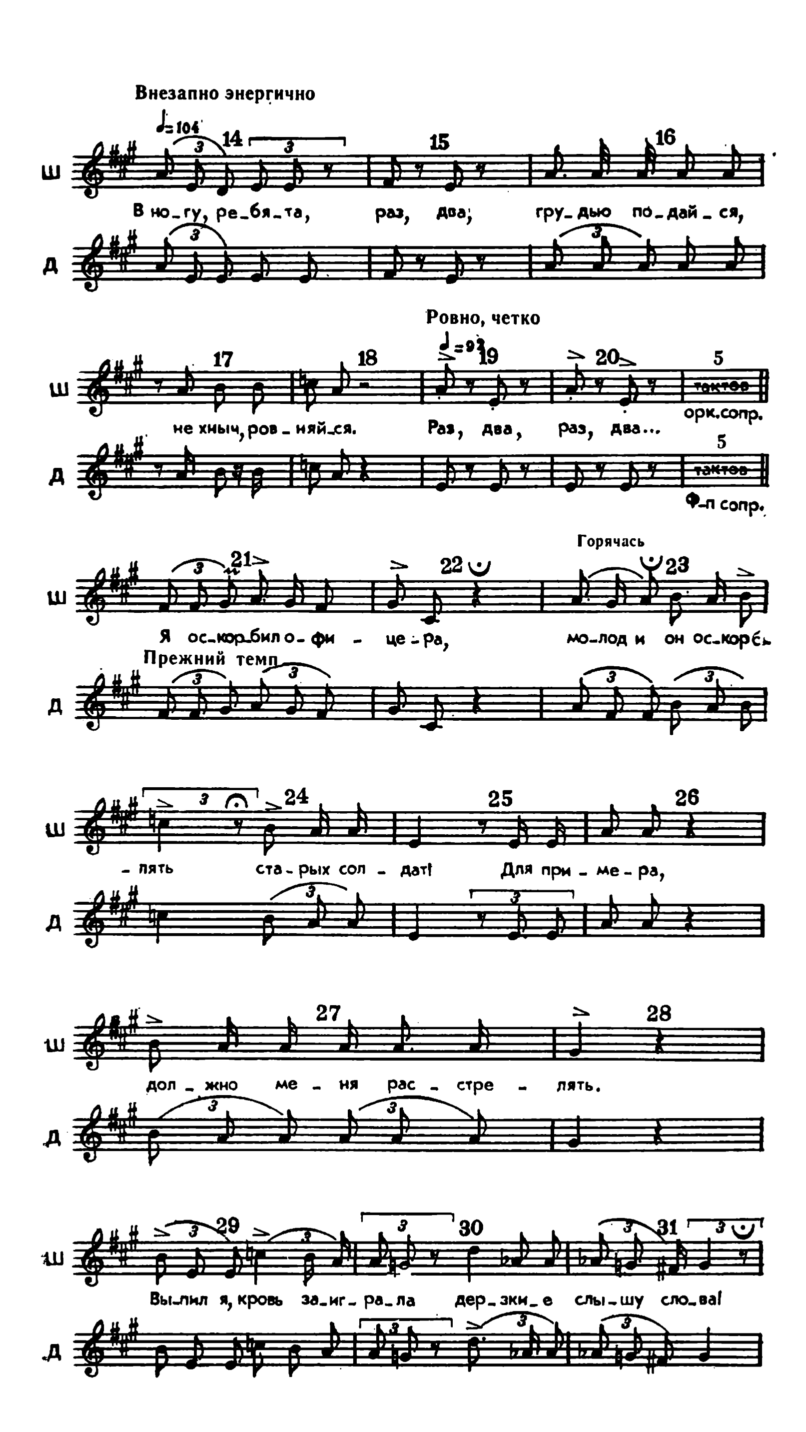
Этот пример наглядно показывает, что за чисто звуковым расширением Шаляпиным речитатива Даргомыжского стояло также и расширение психологического содержания.
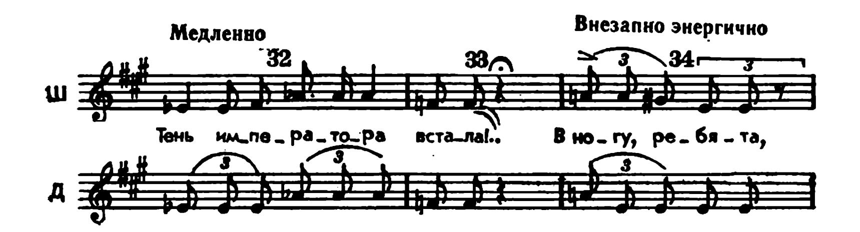
Интересно, что и в дальнейшем всякий раз при исполнении фразы «В ногу, ребята!» Шаляпин не довольствуется двумя звуками авторского текста — *ля,*
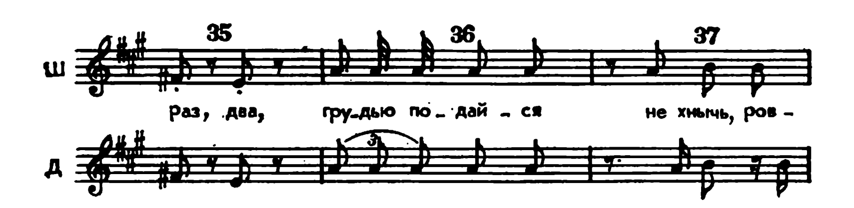
* Грампластинка Апрелевского завода ВО 8971.
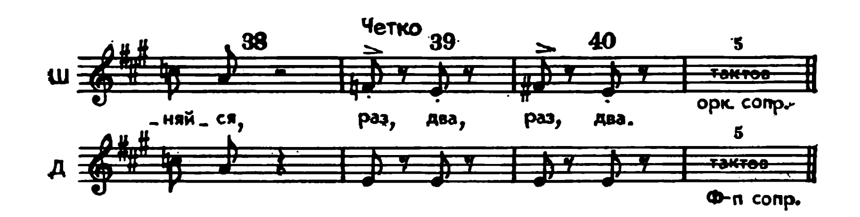


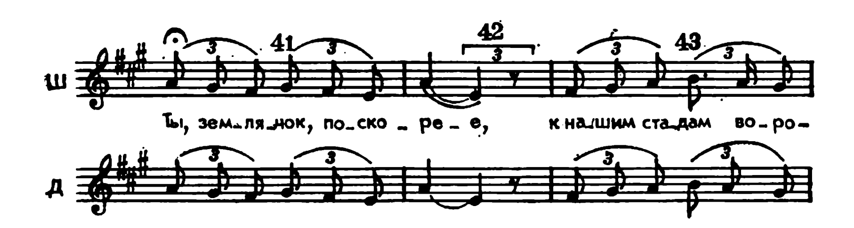
(Шаляпинская исполнительская редакция; нотация граммзаписи)
♩=100
♩=88
7 тактов
орк. сопр.
В но_гу ре_бя_та и _ ди_те!
Даргомыжский
7 тактов
Ф-п сопр.
Ш
Пол_но не ве_шать ру_жья! Труб_ка со мной про_во_ди_те
Д
Несколько замедлив
♩=84
Ш
в от _ пуск по_след_ний ме _ ня,
Прежний темп
♩=88
Был я от_цом вам ре-
Д
Был
(был вам) (я, ре-
Ш
-бя _ та, вся в се_ди _ нах го_ло_ва,
Д
-бя _ та)
Несколько замедлив
♩=80
Ш
вот о _ на служ _ ба сол _ да _ та!
Д
В
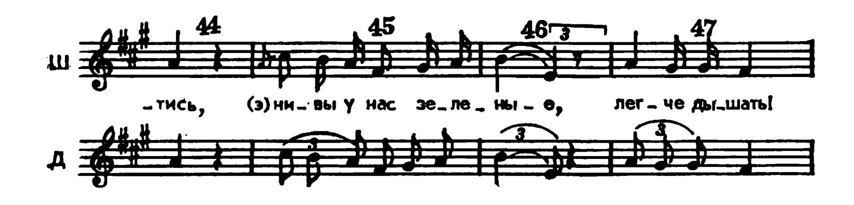

Внезапно энергично
♩=104
Ш
В но_гу, ре_бя_та, раз, два; гру_дью по_дай_ся,
Д
Ровно, четко
♩=92
не хныч, ров_няй_ся. Раз, два, раз, два...
5 тактов
орк.сопр.
5 тактов
Ф-п сопр.
Горячась
Я ос_кор_бил о_фи - це_ра, мо_лод и он ос_корб-
Прежний темп
-пять ста_рых сол - дат! Для при - ме_ра,
дол_жно ме - ня рас - стре - лять.
Вы_пил я, кровь за_иг_ра_ла дер_зки_е слы_шу сло_ва!
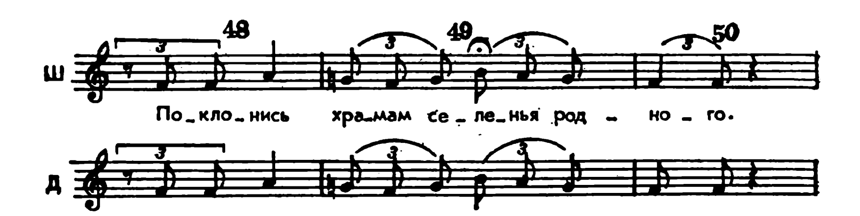

Медленно
Внезапно энергично
Ш
Тень им-пе-ра-то-ра вста-ла!.. В но-гу, ре-бя-та,
Д

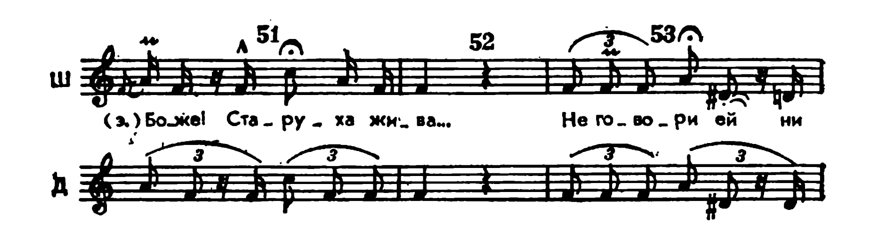

Ш
раз, два, гру-дью по-дай-ся не хнычь, ров-
Д
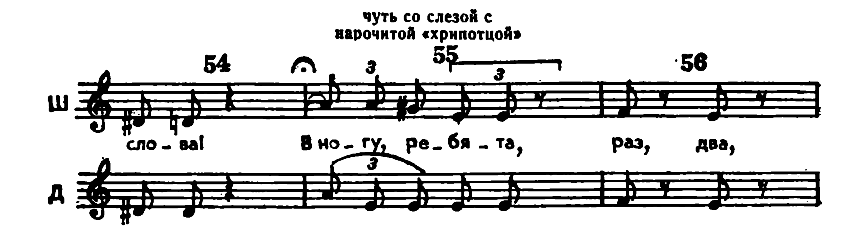

Четко
Ш
5 тактов
-няй-ся, раз, два, раз, два.
орк. сопр.
Д
5 тактов
Ф-п сопр.
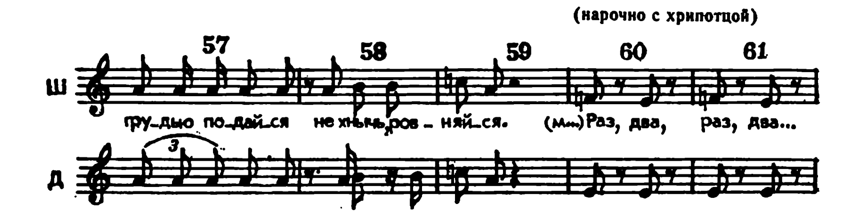

Ш
Ты, зем-ля-нок, по-ско-ре-е, к на-шим ста-дам во-ро-
Д

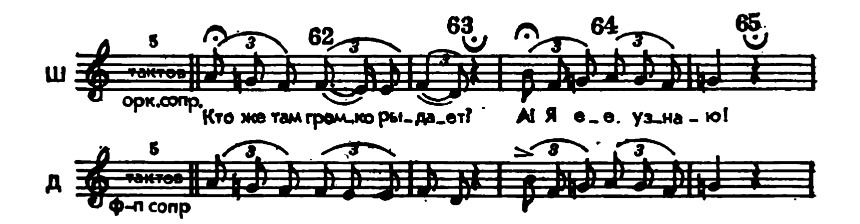

Ш
-тись, (э)ни-вы у нас зе-ле-ны-е, лег-че ды-шать!
Д

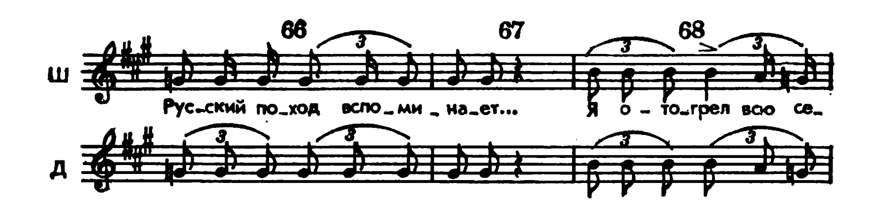

Ш
По_кло_нись хра_мам се_ле_нья род - но - го.
Д
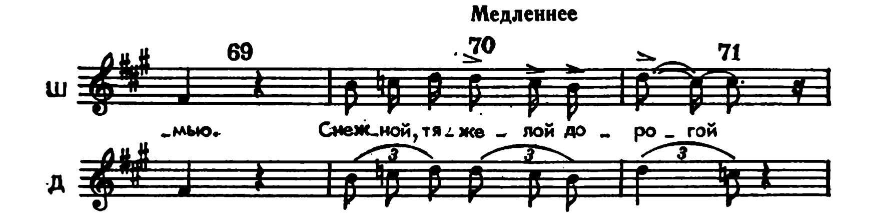

Ш
(э.) Бо_же! Ста - ру - ха жи_ва... Не го - во - ри ей ни
Д

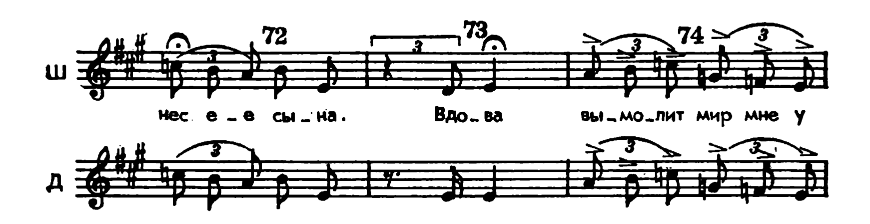

чуть со слезой с
нарочитой «хрипотцой»
Ш
сло - ва! В но - гу, ре - бя - та, раз, два,
Д

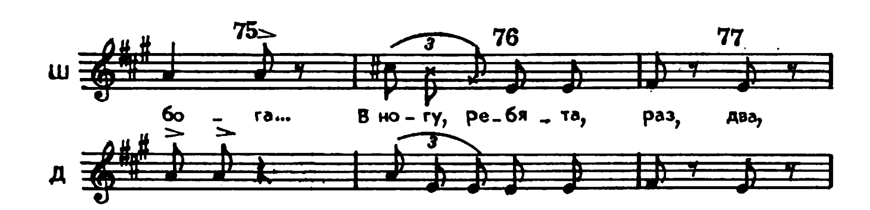

(нарочно с хрипотцой)
Ш
гру_дью по_дай_ся не хны_чь, ров - няй_ся. (м...) Раз, два, раз, два...
Д
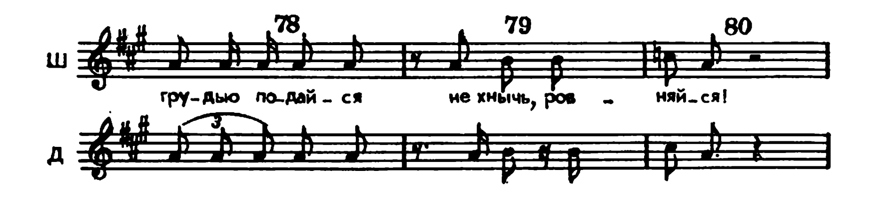

Ш
5 тактов
орк.сопр.
Кто же там гром_ко ры_да_ет? А! Я е_е. уз_на - ю!
Д
5 тактов
ф-п сопр
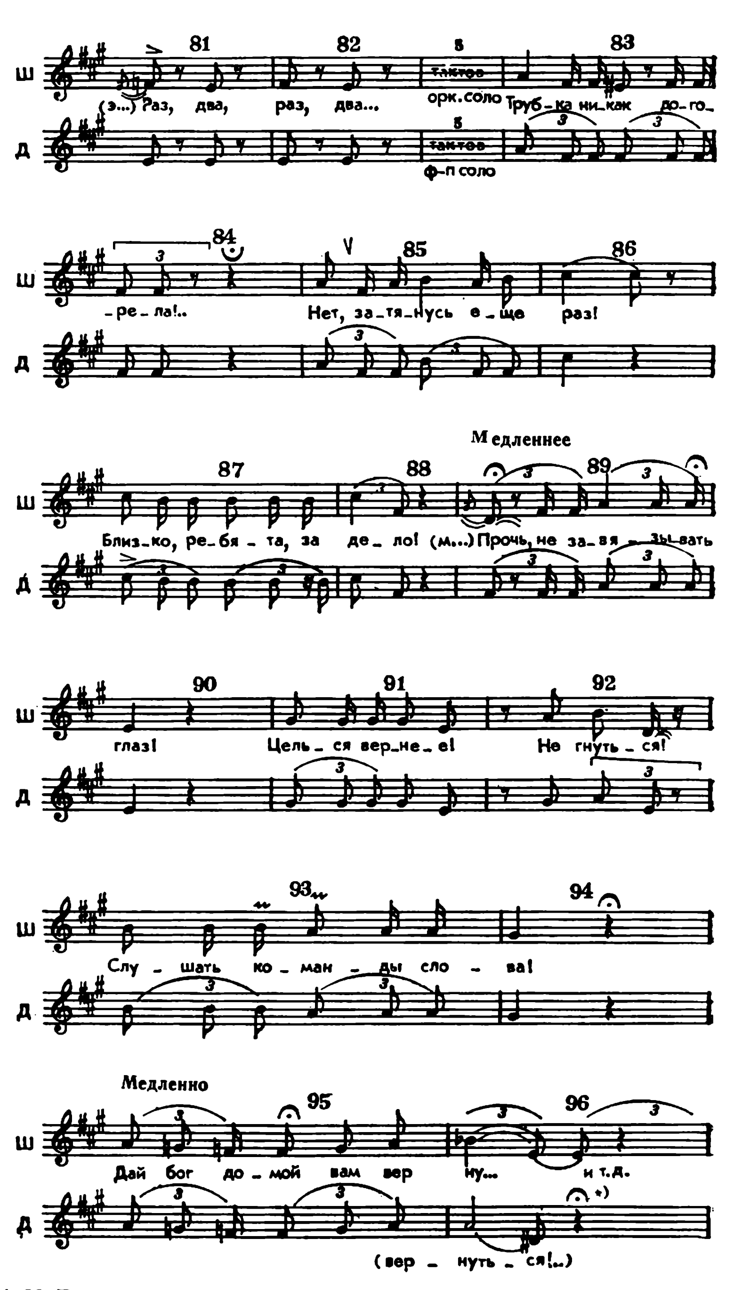

66 67 68
Ш
Рус-ский по-ход вспо-ми-на-ет... Я о-то-грел всю се-
Д


Медленнее
69 70 71
Ш
-мью. Снеж-ной, тя-же-лой до-ро-гой
Д


72 73 74
Ш
нес е-е сы-на. Вдо-ва вы-мо-лит мир мне у
Д


75 76 77
Ш
бо-га... В но-гу, ре-бя-та, раз, два,
Д


78 79 80
Ш
гру-дью по-дай-ся не хныч, ров-няй-ся!
Д



* У Даргомыжского на вторую четверть приходится «аккорд-выстрел» ф-п. сопровождения

ми: при первом повторении команды он прибавляет к ним *ре* (14), при втором и третьем — *соль-диез* (34 и 55).

При четвертом же повторении эта фраза претерпевает особенно знаменательное изменение, так как здесь артист еще больше усложняет психологическую задачу. Почему?

Вначале шаляпинский капрал энергично командует солдатами, ведущими его на расстрел; после же воспоминаний о героическом прошлом («тень императора встала») и мыслей о жене («боже, старуха жива!») интонации капрала постепенно смягчаются, до него как бы доносятся рыдания женщины, сыну которой он спас жизнь («кто же там громко рыдает?»). И вот он уже растроган, речь его замедляется, интонации становятся душевно проникновенными... Но все это длится мгновение: как бы «спохватившись» и взяв себя в руки, старик вновь командует солдатами, при этом подчеркнуто энергично и еще более звонко, нежели раньше. Поэтому и приказ его «в ногу!» теперь, как от резкого толчка, взлетает к ноте *до-диез*, то есть на терцию выше авторского текста (76).

Творчески реализуя поставленную перед собой задачу, Шаляпин не упускает ни одной детали. Стремясь к максимальной реалистичности всей картины «последнего марша», он отказывается от произнесения «раз, два» на одной ноте, как указано во всех строфах авторского текста: счет «раз!» артист связывает большей частью с акцентированным и, главное, с высоким звуком, а счет «два!» — с низким, неакцентированным, то есть «произносит» команду так, как она подается в живом строю, «под шаг». Более того: артист отказывается от однообразного, одинакового во всех строфах повторения этой команды. Он все время меняет интервально-звуковое ее выражение: пока старика не одолели грустные мысли и воспоминания, он считает энергично, твердо, и его команда звучит как кварта *ля, ми* (19—20); затем (под впечатлением воспоминаний о трагической судьбе Наполеона) его команда становится менее активной, совмещая малую и большую секунды — *фа-бекар, ми, фа-диез, ми* (39 — 40); наконец, после воспоминания о доме, жене и мыслей о смерти он считает как бы механически, и счет «раз, два» произносится им без какого-либо акцента, только на интервале малой секунды, то есть почти так, как обозначено в авторском тексте (60 — 61).

Я уже упоминал об общем эмоциональном строе эпизода воспоминания о русском походе («кто же там громко рыдает?») и о том, что после этого эпизода происходит резкий взлет команды к ноте *до-диез*. Но самое интересное здесь заключается в том, что этот резкий взлет команды внезапно сменяется безразличным счетом «раз, два» — на малой секунде (*фа-бекар, ми*; 81 — 82).

Таким образом, Шаляпин очень тонко связывает интонирование «командирского счета» с мыслями и переживаниями капрала. Всякий раз по-иному произнося эти фразы, артист выражает изменение душевного состояния своего героя. По Шаляпину, *реалистически живой образ* — это обязательно *интонационно живой образ*. Различного рода изменения ритмического рисунка вокальной партии служат более частным случаям оживления речевой выразительности. Так, в словах последней команды капрала «не гнуться!» (92) ровная триольная ритмика Даргомыжского заменяется чередованием восьмой с точкой и шестнадцатой. Вообще везде, где Даргомыжский положил слова строевого приказа «грудью

подайся» на более или менее нивелированные восьмые (три триольных и две простых), Шаляпин, наоборот, дает острый ритм: в одном случае (16)



в другом (78)



В то же время отход от ровного ритма триольных восьмых в других фразах — например, «был я отцом вам, ребята, вся в сединах голова» (9—11), «нет, затянусь еще раз!» (85—86), «близко, ребята, за дело!» (87—88) — должен быть объяснен иными причинами, а именно стремлением Шаляпина передать в пении более темпераментную и порывистую речь.

Помимо изменения интервалики и ритмики вокальной партии Шаляпин часто изменяет соотношения длительности звуков и пауз.

Приведу несколько примеров.

В обращении капрала к солдатам «проводите в отпуск последний меня» (6—8) артист заменяет речитатив кантиленой и несколько замедляет движение. В отличие от композитора Шаляпин выделяет эту фразу. Почему? Потому что ранее в речи капрала к солдатам звучала всего только воинская команда («в ногу, ребята, идите!»). При новом же — приветливом и теплом — обращении к солдатам происходит естественный переход к кантилене и удлинение ряда звуков этой фразы, например, на словах «проводите», «последний» и т. д.

С тем же приемом мы встречаемся в фразе «тень императора встала» (32—33): здесь замедление связано с желанием выразить чувство высокого уважения солдата к памяти любимого полководца.

Наоборот, рассказывая о несправедливых действиях офицера, капрал волнуется, и его речь становится порывистой (21—24). Поэтому и уменьшается пауза, разделяющая фразы «я оскорбил офицера» и «молод и он оскорблять старых солдат» (21—22); поэтому и сокращается длительность некоторых звуков (23).

Интересно, что Шаляпин всякий раз *увеличивает вдвое* четвертные паузы перед завершающим каждый куплет счетом «раз, два» (18, 38, 59, 80); видимо, артист прекрасно отдавал себе отчет в том, что после напряженной тишины, длящейся не одну (как у автора), а две четверти, идущий затем громкий и четкий отсчет четвертей произведет еще более сильное впечатление.

В то же время там, где Даргомыжский разрывает паузой единую мелодическую линию фразы на два мотива (см., например, приказ «не хныча, равняйся!»; 17—18), Шаляпин устраняет паузу и поет всю строку ровными восьмыми: этим он достигает последовательного, целеустремленного движения вверх, к интонационно-мелодической вершине приказа — ноте *до* — и сохраняет необходимую в данном случае непрерывность маршевого движения шага.

Остановимся еще на изменениях интервалов, связанных со стремлением усилить драматизм монолога.

Последняя команда капрала «не гнуться!» (92) положена Даргомыжским на звуки *соль-диез, ля, ми*; у Шаляпина — на звуки *ля, си, ре*. Таким образом, последний приказ капрала артист связывает с более напряженной (особенно по отношению к инструментальному сопровождению) интонацией. Благодаря столь свободному рецитированию слов нисходящая секста Шаляпина звучит более речево-выразительно и остро, нежели нисходящая кварта Даргомыжского.

При воспоминании о «старухе» сердце капрала преисполняется жалостью, и, обращаясь к земляку, он просит «не говори ей ни слова!» (53 — 54). У Даргомыжского «ни слова» поется на одной ноте (*ре-диез*); Шаляпин, передавая интонацию голоса, дрогнувшего от подступивших к горлу рыданий, поет

ни	сло-	ва.
ре-бекар	*ре-диез*	*ре-бекар*

Для того чтобы сама картина расстрела произвела максимально сильное впечатление, Шаляпин в буквальном смысле «на полуслове» обрывает «аккордом-выстрелом» последнее слово капрала во фразе «дай бог домой вам вернуться» (96). Интонируя два последних слога в недопетом слове, Шаляпин смело заменяет авторский текст своим. Вместо

ля	*ля*	*ре-диез*
вер-	ну-	ться

он поет

ля	*си-бемоль*	*ми...*
вер-	ну...	(у)...

Подобное «срезание» вокальной линии, лишающее ее возможности возвращения в главную тональность (возвращение происходит в инструментальном сопровождении), создает почти зримое впечатление трагического конца.

Некоторые изменения интервалов служат целям повышения психологической выразительности.

Непосредственно перед моментом расстрела капрал с негодованием отбрасывает повязку, которой ему хотят завязать глаза. Первое слово в фразе «прочь, не завязывать глаз!» начинается у Даргомыжского с *фа-диез*, которым кончилась предыдущая фраза (89). Желая выделить и подчеркнуть новую интонацию, Шаляпин связывает слово «прочь!» с новым, более низким звуком *ре*, добавляя от себя произносимым сквозь стиснутые зубы, негодующе-презрительным «м-м-м». Тем самым он увеличивает длительность звука *ре* и приемом глиссандо «сбрасывает» этот звук вниз. Так артист стремится почти «осязаемо» и «зримо» передать чувство негодования капрала к тем, кто посмел подумать, что он — наполеоновский солдат — может испугаться наведенных на него ружей.

В ряде случаев, желая донести до публики иронию капрала, Шаляпин прибегает как бы к «звучащей усмешке».

Так, во фразе «проводите в отпуск последний меня» артист выделяет слово «отпуск» (7). Оно звучит горькой усмешкой. Достигнуто это благодаря примене-

нию очень сильного vibrato, которое можно условно нотировать как триоль очень мелкой длительности. Тот же прием использован во фразе «я оскорбил офицера» (на слове «оскорбил» более легкое vibrato; 21), а в другом случае аналогичный эффект достигается при помощи форшлага (во фразе «вот она, служба солдата»; 12).

Все эти приемы нужны Шаляпину для передачи иронии — одной из черт характера «старых ворчунов» (как Наполеон называл своих ветеранов-гвардейцев).

Уже стоя перед строем солдат, капрал произносит особенно четко и твердо: «слушать команды слова». Едва уловимая «дрожь» голоса (опять vibrato на слове «команды»; 93) только подчеркивает твердость его последнего приказа.

Ряд изменений, введенных Шаляпиным в композиторский текст, служит более скромным целям, содействуя, например, более четкому выявлению фразы, прояснению логики ее словесно-сюжетного действия.

Так, рассказывая о спасении сына вдовы, капрал говорит «нес ее сына... вдова вымолит мир мне у бога» (72 — 75). Слово «вдова» поется у Даргомыжского на одной ноте (*ми*), именно на той, которая ей предшествовала. Благодаря трехкратному повторению одного и того же звука слово «вдова» (и без того метрически объединенное трехстопным дактилем в единое построение с предшествующей строкой) сливается с последним словом предыдущей фразы, становясь как бы ее завершением. В данном эпизоде это несколько нарушает развитие логической образности песни. Стремясь провести грань между двумя соседствующими фразами, Шаляпин начинает слово «вдова» с ноты *ре* и этим отрывает его от предыдущего слова, а таким образом, и от предыдущей строки. Кроме того, он утяжеляет это первое слово новой фразы, увеличивая длительность обоих его слогов. Все это помогает более ясному выявлению ее смысла.

Подведем некоторые итоги.

Шаляпин дополнил образ капрала чертами реального человеческого характера; он дал его в изменении, в движении, в действии; артист обострил и сгустил все драматические положения и ситуации. Композиторский текст драматической песни (как назвал сам Даргомыжский свою балладу) приобрел в исполнении Шаляпина черты драматической сцены — в этом основной смысл изменений, внесенных артистом в вокальную партию «Старого капрала».

Что же заставило его пойти на эти изменения?

Прежде всего, индивидуальные свойства художественной натуры Шаляпина, тяготение певца к сценическому действию, к соединению пения с драмой. Однако не только это.

Гений Шаляпина формировался в бурную эпоху подъема русского освободительного движения, в демократической среде, оппозиционно настроенной по отношению к царизму. История жизни Шаляпина в искусстве подтверждает, что целый ряд исполнявшихся им произведений (в том числе «Старый капрал») вызывал у демократической аудитории не одно только художественное восхищение, к этому всегда прибавлялся также еще и активный политический протест

против самодержавия. И хотя собственно художественное качество произведений, составлявших концертный репертуар артиста, было далеко не равноценным, исполнение Шаляпина подчас наполняло их новым общественным звучанием.

Речь идет здесь о таких произведениях, как «Дубинушка» и «Эй, ухнем!», в которых ярко воплощен образ подымающейся народной силы. С песней «Вниз по матушке, по Волге» связан тот же образ разбушевавшейся стихии, ассоциировавшейся, особенно в дореволюционное время, с бурлаками и волжской голытьбой. «Есть на Волге утес» вызывал давнюю, при этом характерно русскую, ассоциацию «Волги-воли» — народной вольницы Стеньки Разина.

В восторженных овациях народной песне «Солнце всходит и заходит», а также «Колодникам» Ю. Блейхмана на слова А. Толстого, «Узнику» А. Рубинштейна на слова Пушкина, песне М. Слонова «Ну, товарищи, должны расстаться мы» на слова С. Скитальца находило выражение общественное сочувствие узникам царских тюрем.

Баллада «Забытый» Мусоргского (текст А. Голенищева-Кутузова) показывала страшную трагедию войны. В балладе Ф. Кенемана «Как король шел на войну» (текст М. Конопницкой) противопоставлялись безвестная гибель солдата-крестьянина и незаслуженная слава короля.

В балладе А. Рубинштейна «Перед воеводой молча он стоит» (на слова И. Тургенева) самое ценное для широких общественных кругов заключалось в воспевании героя лесной разбойничьей вольницы, его чувства презрения к смерти, его дерзкого вызова жестокому царскому воеводе.

В «Двух гренадерах» Шумана на слова Гейне слушателя привлекали и героические образы двух мужественных солдат и ликующая мелодия «Марсельезы», введенная композитором в заключение героической баллады.

В «Кузнеце» Ф. Кенемана на слова С. Скитальца публику и самого артиста привлекал могучий образ человека труда.

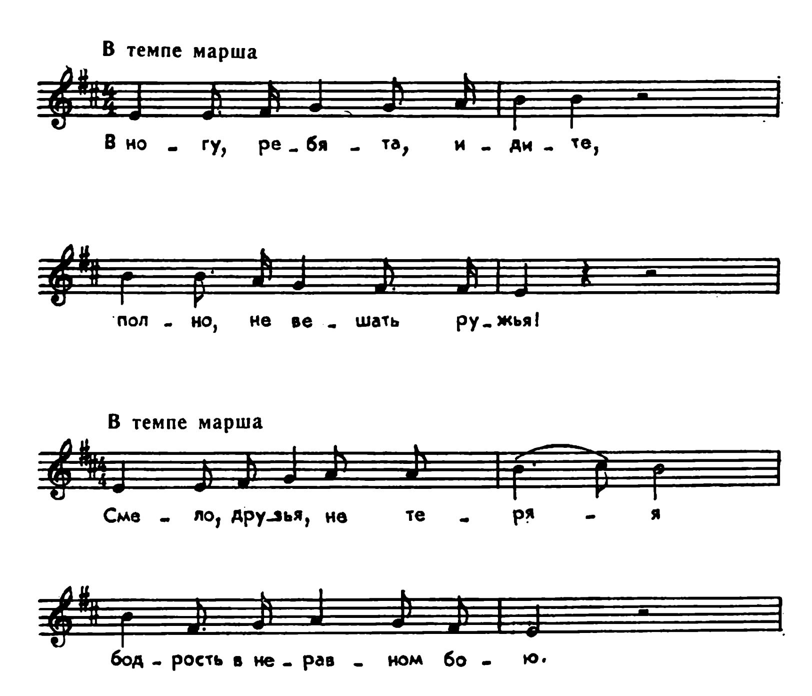
«Блоха» Мусоргского на слова Гёте всегда воспринималась как сатира на произвол и фаворитизм, подхалимство и угодничество, царившие в высших сферах.

Как ни различна художественная ценность «Трепака» Мусоргского (текст А. Голенищева-Кутузова) и «Песни убогого странника» Н. Маныкина-Невструева (текст Некрасова), но большая часть народной аудитории слышала и в том и в другом произведении трагический рассказ о судьбе русского народа.

И в «Старом капрале» Даргомыжского молодежь привлекали прежде всего героический образ благородного и храброго солдата, его трагическая судьба в обстановке режима, основанного на несправедливости и произволе. Естественно, что тут не могли не возникнуть прямые политические аналогии, тем более что начиная приблизительно с 60-х, 70-х годов прошлого века поэтический текст «Старого капрала» с народным напевом приобрел большую популярность в среде студенчества и вошел в «песенный арсенал» русского революционного движения.

Этот факт уже был освещен в нашей печати М. Друскиным и автором настоящей статьи в работах довоенных лет, посвященных русской революционной песне, в последние же годы — Е. Гиппиусом и П. Ширяевой. В общем, дело здесь сводится к тому, что популярная студенческая песня второй половины прошлого

века «Старый капрал» и старая революционная песня «Смело, друзья» (историческая предшественница песни «Смело, товарищи, в ногу») пелись на очень близкие мелодические варианты одного и того же напева народного происхождения:



Однако, быть может, самое важное заключается в том, что некоторые варианты, связанные с революционной песней «Смело, друзья, не теряйте», дословно повторяли отдельные строфы «Старого капрала» (в частности, марш со счетом «под ногу»: «раз, два!»), и, кроме того, в них имелась прямая связь с поэтическими образами знаменитого стихотворения Беранже.

Шаляпин прекрасно понимал, какие ассоциации возникают у массовой аудитории при исполнении «драматической песни» Даргомыжского, какие мысли и чувства возбуждает это произведение. И он, естественно, стремился к тому, чтобы публика не только слушала музыку великого композитора и самое пение, но и видела, «как все это происходит» — и «последний марш» к месту казни старого солдата, и рыдающих людей, которым он в свое время помогал. Словом, артист хотел, чтобы образ старого капрала был бы «приближен к нашей эпохе», чтобы талантливое произведение Даргомыжского воспринималось как живая действительность. И он этого добился.

Новые задачи, которые Шаляпин поставил перед собой как художник XX века, обусловили необходимость тех изменений композиторского текста «Старого капрала», на которых мы остановились.

Это пример творческого прочтения композиторского текста великим певцом, его чуткости к новым запросам слушательской аудитории, иначе, к новой исторической эпохе, выразителем которой в области музыкально-исполнительской и выступил сам Ф. И. Шаляпин.

Ф. И. Шаляпин ставил перед собой художественно-музыкальные задачи огромного масштаба и решал их убеждающе сильно. Естественно, что просто подражать ему невозможно. Но каждый артист должен стремиться к творческому прочтению авторского текста.

III. КАВАТИНА АЛЕКО

Сравним музыку каватины Алеко из одноименной оперы С. Рахманинова с записью исполнения этой арии Шаляпиным в 1923 году *. При этом сравнении прежде всего обращает на себя внимание *масштаб* изменений, внесенных певцом в авторский текст. Почти *половина* вокальной партии этой широко известной арии оказывается в той или иной мере измененной артистом. Эти изменения в основном касаются *динамики* и мелодического движения арии (в том числе и речитатива).

Наибольший интерес представляют изменения, усиливающие динамику музыкального развития. Певец достигает этого, главным образом сокращая длительность пауз, а в некоторых случаях вообще отказываясь от них.

Самое радикальное изменение такого рода, притом наиболее трудное, произведено Шаляпиным в репризе арии (59 — 66).

Здесь композитор после модуляционного отклонения возвращается в *до-минор* (59). В оркестре, в секвенционном проведении, троекратно проходит первая фраза лирической темы, ранее прозвучавшей в вокальной партии (32—36). У Рахманинова голос вступает здесь после начала второго проведения этой фразы (60), Шаляпин же начинает слова «а она» еще во время первого проведения на последней четверти предыдущего 59-го такта! Интересно, что, несмотря на то, что Шаляпин вступает на две четверти раньше, нежели это указано композитором, певец тем не менее в общем не нарушает согласованности вокальной и оркестровой партии, исключая, может быть, такты 64 и 65. Здесь звук *ля* и затем звук *до*, пропетые раньше, нежели в оркестре произошла смена гармонии, на мгновение вызывают неоправданно резкие диссонансы, чего, кстати сказать, Шаляпин мог бы легко избежать, не отказываясь в то же время от столь необходимого ему усилия динамики.
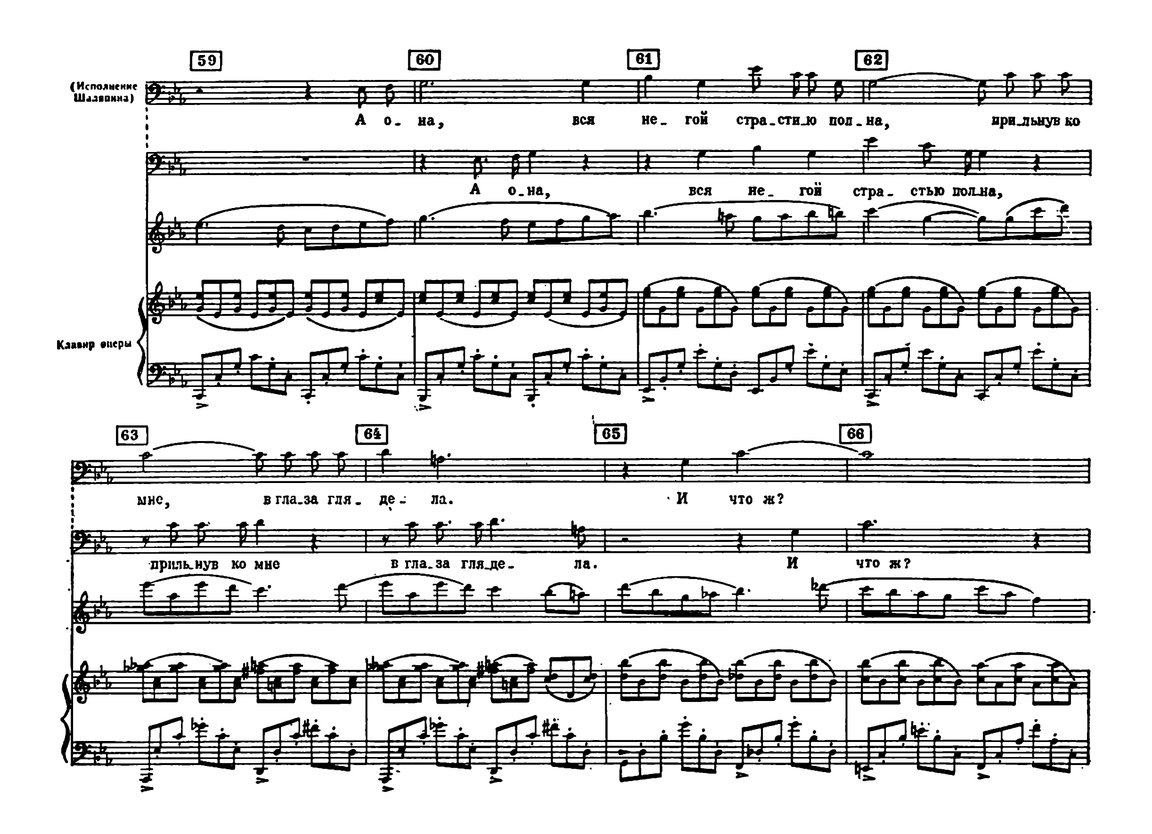
Из всех возможных объяснений подобного отступления певцом от композиторского текста наиболее вероятным является предположение, что у Шаляпина было иное, нежели у Рахманинова, ощущение эмоционального состояния героя.

В то время как у рахманиновского героя волнения души как бы уже улеглись и он о них лишь вспоминает, Алеко Шаляпина вновь все *переживает,* он оказывается целиком во власти стихийного чувства. Думается, что певец ближе в данном случае к той «правде чувств», которую он так настойчиво искал.

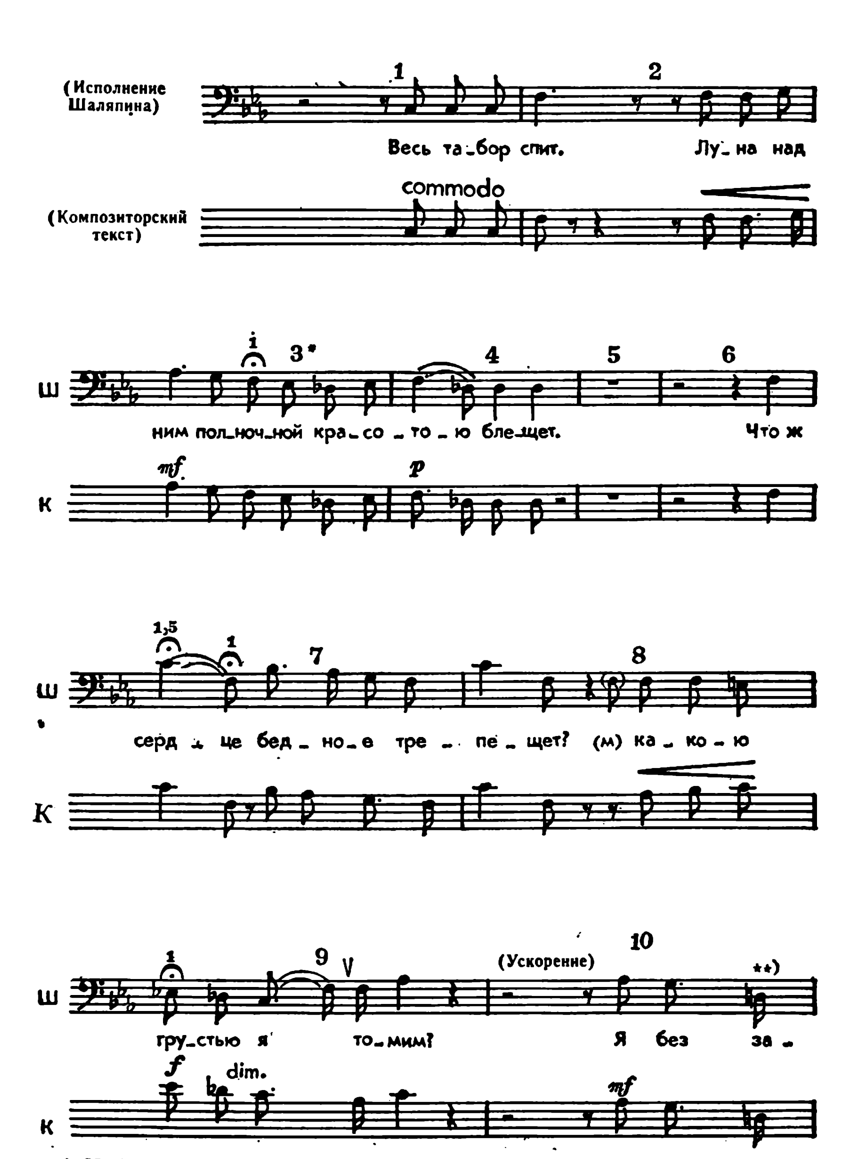
* Грампластинка № 3, ДО18105—06.

Дело в том, что по прямому смыслу текста здесь очень ясно ощущается новый стихийный прилив эмоциональной волны.

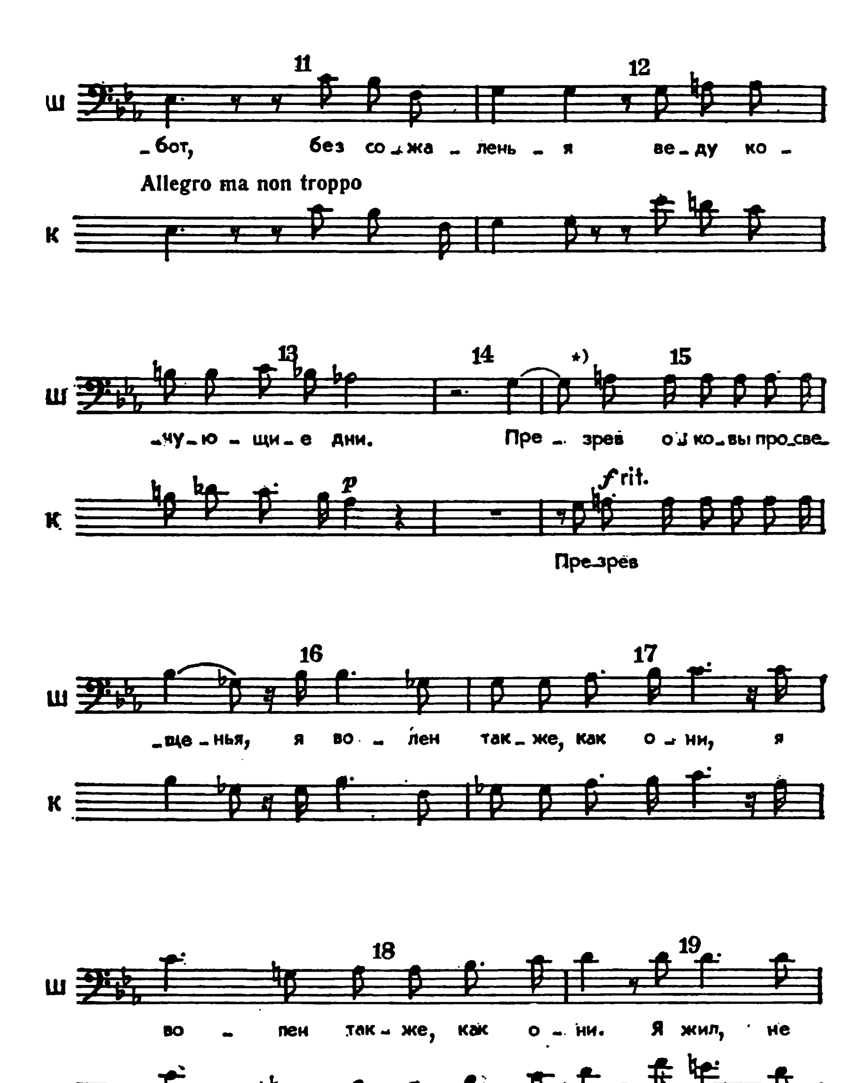
После эпизода (49 — 58), когда этот измученный ревностью человек как бы вновь оказывается захваченным страстью («И все тогда я забывал... и как безумный целовал ее чарующие очи... уста Земфиры»), следует рассказ об ответных чувствах молодой цыганки («А она, вся негой, страстию полна»; 60 — 64).



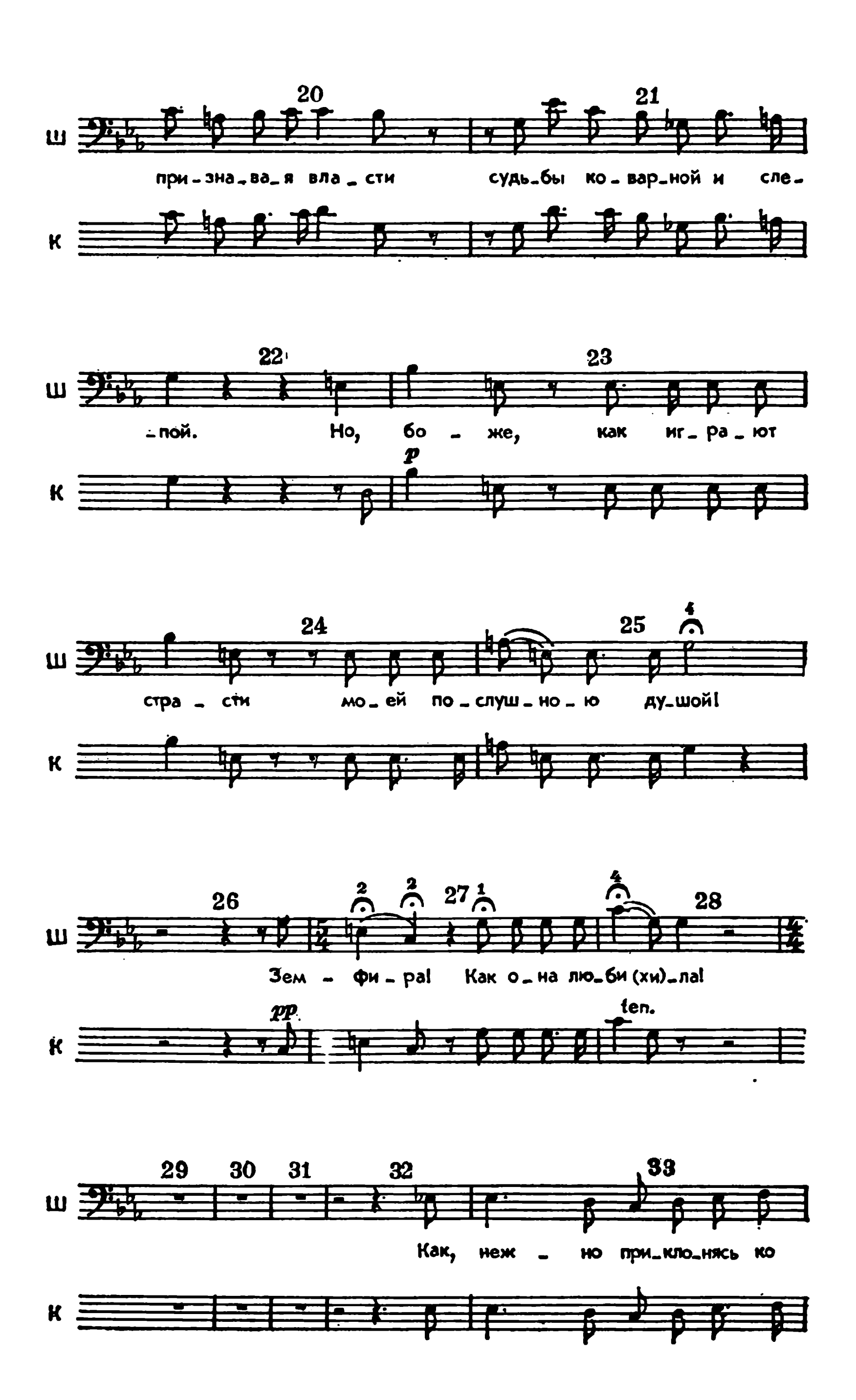
Между тем у Рахманинова оба эти эпизода, образующие вместе в некотором роде кульминацию всего монолога, отделены в вокальной партии паузами общей длительностью в пять четвертей. Подобное длительное и при этом неизбежно пассивное ожидание певцом начала второго эпизода находится в противоречии со стихийностью обуревающих Алеко чувств и вносит элемент рассудочности, даже вялости. Это противоречие неизбежно сковывает темперамент исполнителя, затрудняя его естественное ощущение образа, а главное — уж очень подчеркивает несоответствие между подъемом мелодической волны в оркестре и пассивностью вокальной партии.
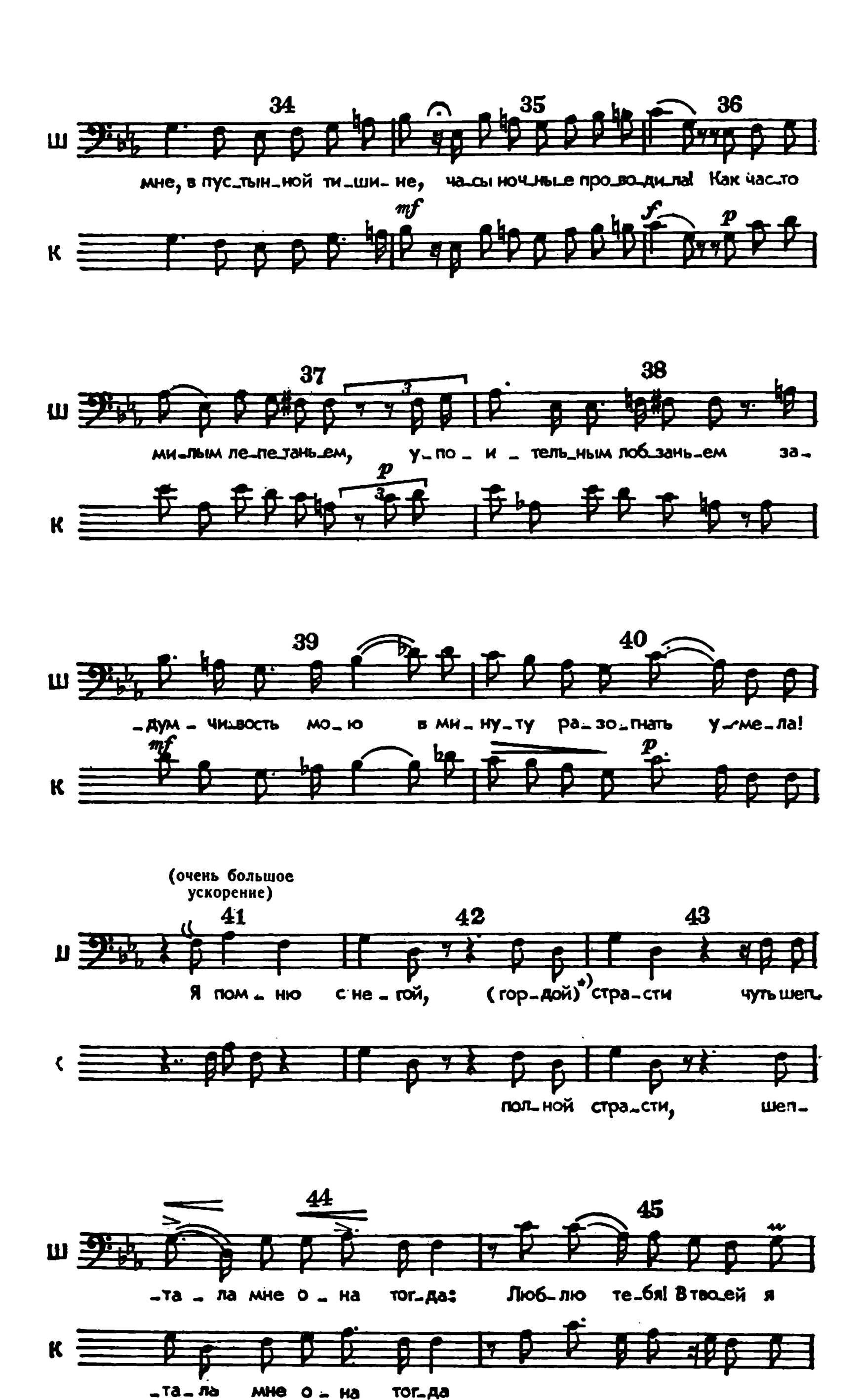


* Цифра над ферматой означает количество четвертей, которому данная фермата равна.
** В исполнении Шаляпина оркестр в этом месте (три последних восьмых, такта 10) снят.

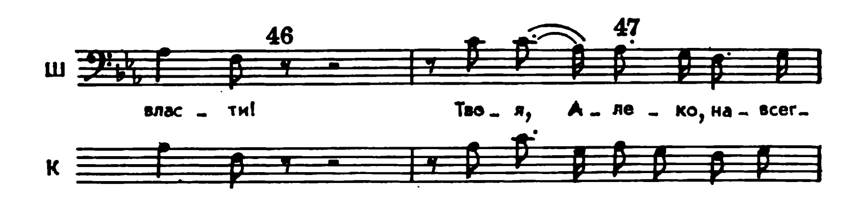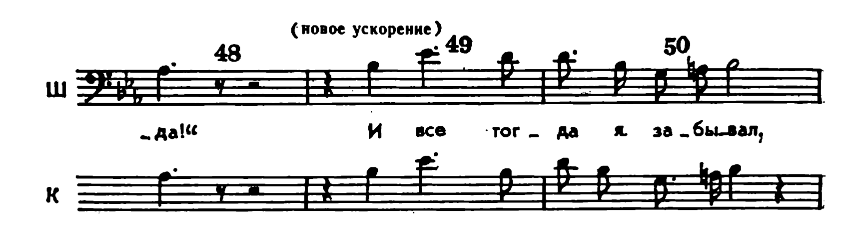


* В исполнении Шаляпина оркестр в этом месте (три последних четверти, такта 15) снят.
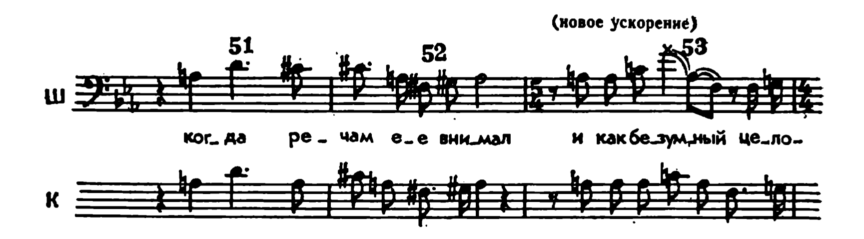

20
21
Ш
при - зна - ва - я вла - сти судь - бы ко - вар - ной и сле -
К
22
23
Ш
- пой. Но, бо - же, как иг - ра - ют
К
p
24
25
Ш
стра - сти мо - ей по - слуш - но - ю ду - шой!
К
26
27
28
Ш
Зем - фи - ра! Как о - на лю - би (хи) - ла!
К
pp
ten.
29
30
31
32
33
Ш
Как, неж - но при - клю - нясь ко
К

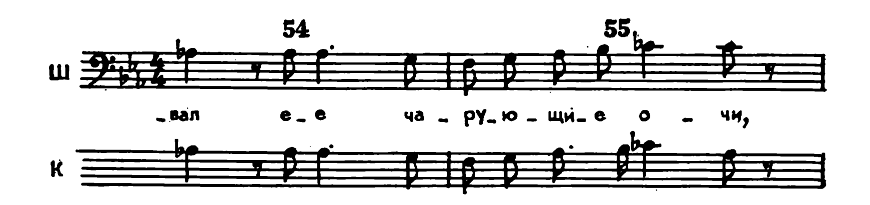


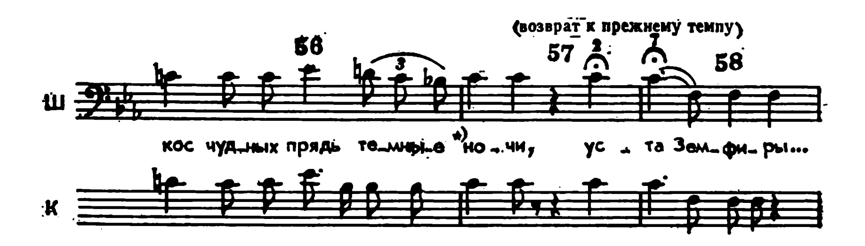
* Оговорка, должно быть «полной».



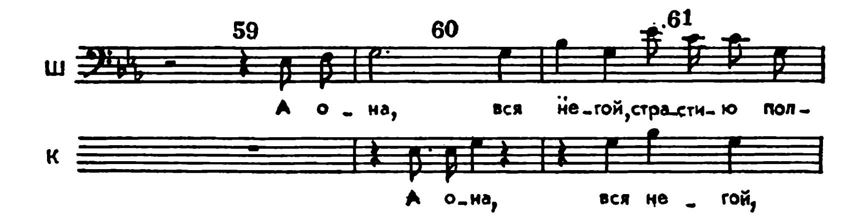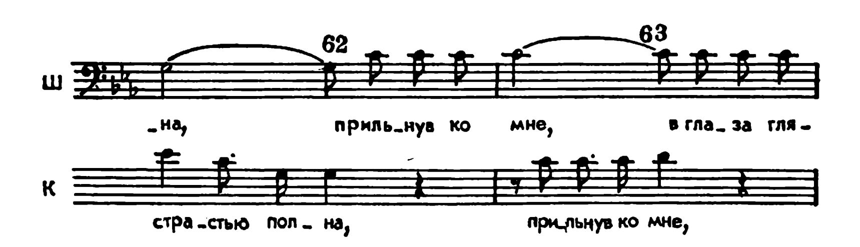




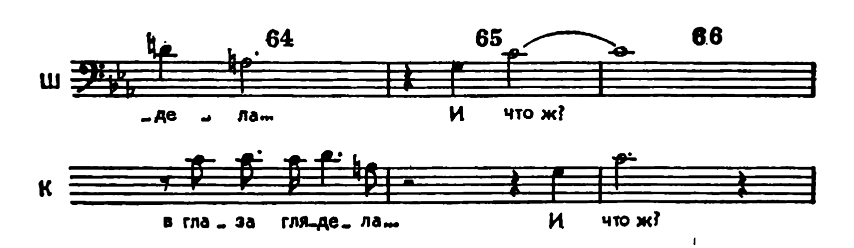


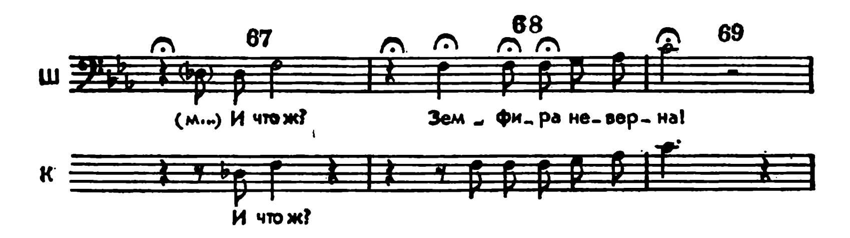


* Оговорка, должно быть «темнее».


59 60 61
Ш
А о – на, вся не – гой, стра–сти – ю пол –
К
А о – на, вся не – гой,

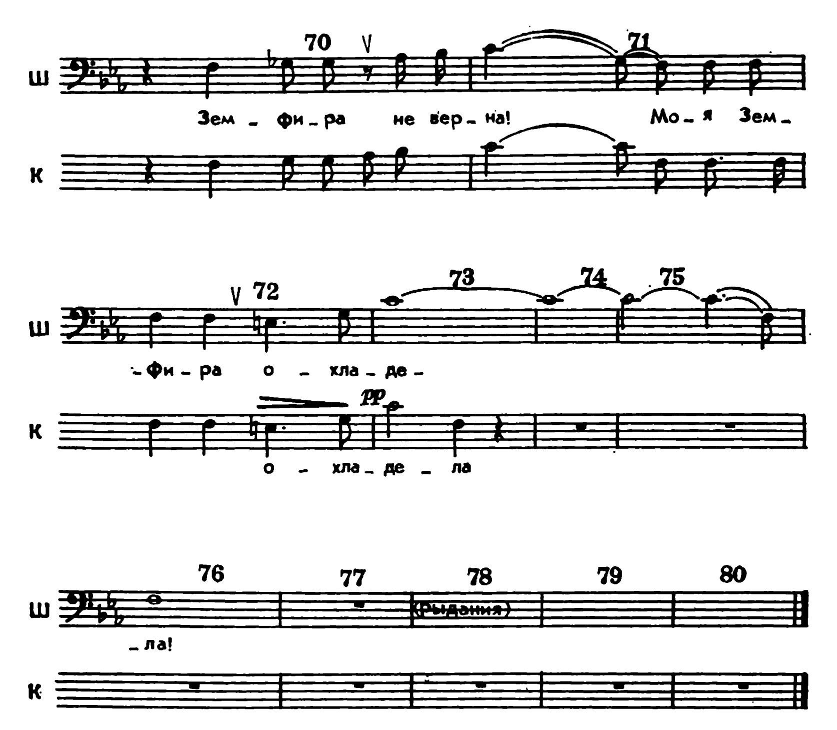

62 63
Ш
– на, прильнув ко мне, в гла – за гля –
К
стра – стью пол – на, прильнув ко мне,


64 65 66
Ш
– де – ла… И что ж?
К
в гла – за гля–де – ла… И что ж?


67 68 69
Ш
(м…) И что ж? Зем – фи – ра не – вер – на!
К
И что ж?

Видимо, именно этим объясняется то, что Шаляпин сжимает паузы, разделяющие эпизоды, и вступает уже на первой фразе оркестровой партии (59). Движение голоса *вместе* с подъемом мелодической волны в оркестре и на этой волне особенно ярко подчеркивает новый прилив чувств.

Этому способствует и трактовка Шаляпиным второго эпизода. У Рахманинова все его четыре вокальные фразы (60 — 63) отделяются друг от друга паузами (что также противоречит характеру движения и эмоциональной взволнованности



музыки); Шаляпин же все паузы уничтожает, объединяя эти фразы единым звуковым потоком. Зато как неожиданно и страшно звучит после этого пауза перед трагическим вопросом Алеко «И что ж?» (65).

Отметим также сокращение Шаляпиным чрезмерно длительной паузы (14—15), обусловленное тем же желанием усилить динамику.

Перейдем теперь к изменениям мелодическим.

Фразы «какою грустью я томим» (8 — 9), а также «как часто милым лепетаньем» и далее (36—38) перенесены Шаляпиным в более низкий регистр. Это не может быть объяснено чисто вокальными соображениями: у Шаляпина был высокий бас, и вряд ли его могли смутить верхние *до* и *ми-бемоль*. Кроме того, нельзя не видеть, что вместе с изменением регистра изменилось также и направление мелодического движения: в первом случае вместо преимущественно восходящего

Шаляпин избирает преимущественно нисходящее движение (наоборот, в такте 12-м нисходящее движение он заменяет восходящим).

Во втором случае (36 — 38) в шаляпинском варианте мелодический диапазон обеих фраз сжимается от сексты до кварты. Большие интервалы, очевидно, показавшиеся артисту здесь неуместными (и не без основания!), вообще устраняются; в то время как у Рахманинова в указанных тактах (36 — 38) четыре квинты, одна кварта, три терции и восемь секунд, у Шаляпина — квинты и терции вообще отсутствуют. Но этого мало: в обоих случаях Шаляпин привлекает совершенно новые выразительные средства. Такова, например, двухполутоновая хроматическая последовательность на словах «какою грустью», «лепетаньем», «лобзаньем» (все три слова даны в крайне сжатом диапазоне). У Рахманинова подобная хроматическая последовательность здесь полностью отсутствует: четыре первых слога приведенных выше слов положены на движение голоса в пределах квинты (чистой или уменьшенной) или кварты.

Отмеченные нами изменения в совокупности своей придают рассматриваемым фразам менее напряженный и, главное, более мужественный характер: они приближают их напевную мелодику к мелодической речитации и, таким образом, к драме.

Со стремлением к большей подчеркнутости речитатива мы встречаемся у Шаляпина неоднократно. Из трех нот, на которые положены дважды повторяющиеся слова «я волен» (16 — 18), он поет только две (так же как и слова «я жил»), повторяя первую ноту. То же самое и в 20-м такте: вместо звуков *до — ре* Шаляпин поет *до — до*. Видимо, во всех этих случаях изменения определялись тем, что здесь Алеко рассуждает, чувство, разбуженное воспоминанием о любви Земфиры, еще не охватило его. Возможно, именно этим объясняется стремление Шаляпина больше пользоваться средствами, близкими к «сухому» речитативу, нежели к мелодическому. Впрочем, перед кульминацией арии (45 — 47) и даже в самой кульминации (49 — 50 и 51 — 52), где, казалось бы, напевность уже вступает в свои права, мы сталкиваемся с тем же приемом. В то же время в тех случаях, когда речитатив кажется Шаляпину недостаточно эмоциональным, певец вносит изменения, повышающие его гибкость, а вместе с тем и его выразительные возможности (см. 71, 72, слова «моя Земфира охладела»).

Конечно, изменения, вносимые Шаляпиным в вокальную партию, чаще всего связаны с его индивидуальным отношением к образу или же с большим эмоционально-психологическим наполнением отдельных эпизодов. Так, если у Рахманинова в фразе «Земфира! Как она любила» (26 — 27) Алеко произносит столь дорогое ему имя, пользуясь *двумя* различными звуками (*до, ми, до*), то Шаляпину понадобилось тут *три* различных звука (*соль, ми, до*) в нисходящем движении, причем их длительность посредством фермат более чем в два раза превышает указанную в нотах. Совершенно ясно, что композитор трактует этот момент эмоционально более сдержанно, как *начало* воспоминания, в то время как в трактовке певца Алеко уже во власти нахлынувшего чувства.

Не задерживаясь на других изменениях, внесенных Шаляпиным в арию, — они наглядно воспроизведены в нашей нотировке, — постараемся теперь ответить на вопрос, правильно ли усматривать во всех отклонениях Шаляпина от автор-

ского текста проявление творческого начала? Не сталкиваемся ли мы в данном случае просто с произволом или ошибками певца?

Мне кажется, что я привел достаточно доводов в пользу того, что в большинстве изменений, внесенных Шаляпиным в каватину Алеко, есть свой вполне логичный, художественно оправданный и убедительный замысел. Однако отвлечемся от этого, предположим, что эти изменения неправомерны, ошибочны. Тогда надо допустить, что Шаляпин этих своих «ошибок» не заметил. Но разве такой певец мог «не заметить» своего вступления на такт раньше или «не заметить» изменения им регистра и направления мелодики целого эпизода арии?

Отпадает также и наивное предположение, что Шаляпин мог заметить эти свои «ошибки», но не наложить запрет на выпуск данной грампластинки и не переписать ее заново. Мы знаем, как певец был требователен к своим выступлениям и тем более — к записям. Однако мы не располагаем сведениями о том, что он где-либо и когда-либо поднимал вопрос об изъятии данной записи *.

К тому же никто, включая самого Рахманинова, никогда не указывал на наличие каких-либо «ошибок» или «искажений» в данной записи (как и во всех остальных). Наоборот. Известно, что композитор был в восторге от исполнения Шаляпиным заглавной партии оперы. Вскоре после первого выступления артиста в этой роли на вечере 27 мая 1899 года, состоявшемся в ознаменование 100-летия со дня рождения А. С. Пушкина в Петербурге, Рахманинов писал: «...Алеко от первой до последней ноты пел великолепно... Солисты были великолепны, не считая Шаляпина, перед которым они, как и другие, бледнели. Этот был на три головы выше их. Между прочим, я до сих пор слышу, как он рыдал в конце оперы. Так может рыдать только или великий артист на сцене, или человек, у которого такое же большое горе в обыкновенной жизни, как и у Алеко...» **.

Композитор, естественно, не мог не заметить своеобразного прочтения Шаляпиным вокальной партии. И он это принял, и даже, как мы видим, с восхищением. Можно допустить, что изменения, имеющиеся в записи, сделаны Шаляпиным позднее. Но трудно предположить, чтобы композитор этого не знал. Итак, надо прийти к заключению, что данная редакция Шаляпина «авторизована». Она прочно вошла в слуховое сознание не только огромной массы слушателей, но и музыкантов. Доказательством служит включение данной записи в альбом шаляпинских пластинок, выпущенных фирмой «Мелодия» в 1967 году.

А как объяснить появление в 1928 году новой шаляпинской записи каватины?

Повторных записей Шаляпина много. Обычно эти записи появлялись в результате возникновения у певца нового плана интерпретации, нового замысла. Но они никогда не дезавуировали предыдущих. Несмотря на то, что в новой записи Шаляпин во многом повторил изменения, имеющиеся в записи 1923 года, он во многих случаях восстановил авторский текст. Однако данная пластинка в художественном отношении уступает первой (хотя оркестр звучит гораздо ярче и сама запись технически совершеннее). Отрицательно сказывается на

* Между тем известно, что Шаляпин любил по многу раз слушать и переслушивать свои прежние грамзаписи. Это свидетельствует, например, И. А. Бунин, посещавший Шаляпина в Париже уже в последние годы жизни певца.

** *С. В. Рахманинов*, Письма, М., 1955, стр. 177.

форме всей арии заново внесенное Шаляпиным сокращение шестнадцати тактов речитатива (с 10-го по 25-й такт), что разрушает композиционную стройность произведения. Любопытно также, что частичное восстановление авторского текста дало результат, который трудно назвать положительным. Исполнение Шаляпина здесь оказалось скованным, в нем отсутствуют обычные для певца живое чувство, творческий подъем, яркий темперамент. Можно предположить, что попытка артиста вернуть в ряде случаев авторскую редакцию несколько сковала его интерпретацию.

Так или иначе, но рассмотренную нами грамзапись 1923 года каватины Алеко можно в полной мере считать исполнительской редакцией Шаляпина, подлинно творчески прочитавшего музыку Рахманинова. Эта редакция представляет большую художественную ценность.

IV. «ЭХ ТЫ, ВАНЬКА...»

Исполняемая Ф. И. Шаляпиным песня «Эх ты, Ванька...» ярко представляет русскую народную музыкально-поэтическую классику. Эта песня распространена в России повсеместно, ее записи многочисленны и публикуются начиная с 70-х годов прошлого века. Напев песни, в общем, довольно устойчив, однако многими своими чертами шаляпинский вариант отличается от других — несомненна его оригинальность и выдающаяся художественная ценность.

В каждой фразе напева (она охвачена лигой) мелодия неизменно идет вниз, к тоническим устоям — звукам *до-диез* или *ми*. Это нисходящее движение, проведенное последовательно через весь напев, сохраняется и в пятой кульминационной фразе: после взлета на октаву вверх мелодия идет вниз, спускаясь в шестой фразе до нижнего *до-диез* — главного устоя лада; на этом движение прекращается.

Строгость и ясность характеризуют строение напева. В соответствии со структурой поэтической строфы напев песни четко делится на две части, по три фразы в каждой. В первых пяти фразах Шаляпин распевает точно по четыре слога текста, иначе говоря, поэтическую стопу пеона III (◡ ◡ — ◡): «Эх ты, Ва́нька; разуда́ла; голова́ да» и т. д. Последние — шестые — фразы несколько отличаются от первых. На этом мы остановимся более подробно в дальнейшем.

Короткое мелодическое дыхание в общем единообразных фраз с неизменно снижающейся к концу мелодической линией; отчлененность этих фраз друг от друга паузами тоже короткого дыхания; наконец, очень характерная и определенная образность и лексика стиха («коль далече отъезжаешь», «на кого ж ты покидаешь», «с кем я стану эту зиму зимовать-то» и т. д.) — все это вызывает прямые ассоциации с содержанием и всем строем народных русских плачей-причитаний. Совершенно ясно, что данная песня возникла в результате высокого музыкально-поэтического обобщения и широкого распева интонаций различных женских крестьянских плачей-причитаний — «проводных» при прощании с рекрутами, при отъездах мужчин на длительное время в «отходничество», а также похоронных. Во всяком случае, в шаляпинском варианте интонации плача-причитания пронизывают песню от начала до конца; особенно впечатляюще

звучат они в замечательно проникновенном исполнении песни великим артистом. Перейдем к его исполнению *.

Шаляпинский вариант напет в *до-диез миноре* с натуральной седьмой ступенью, то есть в эолийском ладу — одном из самых распространенных в русском песенном фольклоре. Однако в четвертой строфе неожиданно появляется *ре-бекар*— пониженная вторая ступень. Зачем понадобился Шаляпину этот блик, эта светотень? **

Четвертая, последняя строфа песни — безнадежный мрак: тяжелые предчувствия, тоска овладевают человеком полностью, слова и звуки текут медленно, как будто иссякли все жизненные силы:

«...С кем я стану эту зиму зимовать-то!»

Появление в четвертой строфе *ре-бекара* — пониженной второй ступени — еще больше сгущает минорность лада. Кроме того, *ре-бекар* в данном случае усиливает тяготение мелодии к звуку *до-диез* — устою лада, то есть к состоянию неподвижности.

Этой же последней цели служат также и появляющиеся в четвертой строфе нисходящие, «прямые» — без задержки на промежуточных звуках — ходы голоса к устоям лада. Таково, например, во второй фразе «прямое» падение звука *си* на квинту вниз, на звук *ми*, минуя при этом *фа-диез,* звучавший во всех предыдущих строфах; или в пятой фразе — «падение» звука *ля* на сексту вниз, на звук *до-диез,* минуя *соль-диез* и *фа-диез,* также неизменно бравшиеся Шаляпиным на протяжении всей песни.

С образным содержанием, привнесенным Шаляпиным в последнюю строфу, связано и медленное, затрудненное — с двумя «откатами» назад, к звуку *си* — движение мелодии в пятой фразе к верхнему кульминационному звуку *до-диез,* на этот раз (в отличие от всех остальных строф) берущемуся пианиссимо и фальцетом — приемом, которым Шаляпин владел виртуозно.

Все в тех же целях артист замедлил общее движение последней строфы и во много раз увеличил длительность ряда ее звуков, в том числе начального и конечных (см., например, слово «коротать»). Безнадежно, скорее, по инерции произносится в этой строфе и имя «Ванька»: его окружают паузы (в данном случае — вздохи!), а само слово впервые интонируется нисходящим интервалом терции, причем опять применяется выразительный прием бессильного «падения» голоса, соединяемый с затуханием звука.

Анализируя особенности шаляпинского исполнения, нетрудно прийти к выводу, что великий артист стремился создать прежде всего живой, развивающийся образ. Поэтому все время меняются рисунок напева, а в конце песни — интервалика, лад, темп, характер произнесения слов, вокальные приемы.
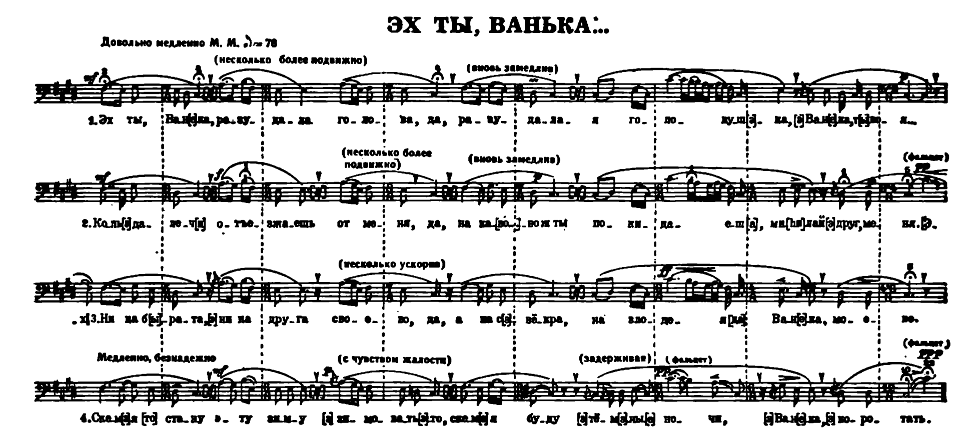
Большой художественный интерес представляет умение Шаляпина выразительно пропевать согласные. Он или присоединяет к ним те или иные гласные (см. слова «Ва — н(е) — ка», «б(ы) — ра — та», «т(ы) — во — я»), или произ-

* Грамзапись 9703/6.

** В своих «Трех русских песнях» для хора и симфонического оркестра С. Рахманинов прошел мимо этой замечательной шаляпинской находки, хотя, видимо, в напеве «Ах ты, Ваня» он старался воспроизвести вариант Шаляпина, на что есть косвенное указание также и в литературе (см. «Воспоминания о С. В. Рахманинове», т. I, М., Музгиз, 1967, стр. 76.)

носит их в «чистом» виде (см. во второй фразе четвертой строфы слово «зи-м-у»). Необыкновенно смел также прием соединения двух строф песни восклицанием «Э — х!», причем так, что гласная «э» завершает вторую строфу, а звучащее «х» сливается с началом третьей. Все это — характерные и яркие приемы народно-песенного исполнительства *.

О ценности же умения Шаляпина заставить звучать согласные неоднократно говорил еще К. С. Станиславский.



Цифра над ферматой означает фактическую продолжительность звучания данного звука в данном исполнении, вымеренную в единицах метра такта (в данном случае в восьмых).
Знак ⌢ означает глиссандирующий спуск звука вниз на выдохе.
В квадратные скобки [ ] взяты: внеметровые паузы; звуки, связанные с дыханием и индивидуальной манерой певца, — иногда, перед начальным звуком фразы, брать легко, на дыхании звук, приближающийся к «э», все частицы, восклицания и отдельные гласные, импровизационно привнесенные в текст песни.
Звук «h» представляет собой нечто среднее между звуками «г» и «х» (он приближается к мягкому украинскому «г»); во второй строфе (в 5-й фразе) этот звук интонируется вместе со всхлипыванием, выраженным дрожанием голоса (знак 〰).
В нотации сохранено народное произношение, которого, как это совершенно очевидно, Шаляпин в данном случае придерживался.
Дыхание обозначено знаком V.

В заключение хочется обратить внимание читателей на одну особенность, раскрывающую блестящее владение Шаляпиным народной импровизационной манерой исполнения и ее высокой культурой слова.

В четвертой фразе первой строфы распевается слово «ра — зу — да — ла — я». Пятый, последний слог этого слова, естественно, оказывается лишним в четырехсложной стопе пеона. Паузой-дыханием — приемом, чрезвычайно распро-

* Об этом см., в частности, недавно изданную работу «О языке славянских народных песен и его отношении к диалектной речи» известного ученого-слависта проф. П. Г. Богатырева (АН СССР. — «Вопр. языкознания», М., 1962, № 3).

страненным в народно-песенной практике, — Шаляпин смело отделяет этот последний слог. Отделяет не только от самого слова, но и от всей фразы и переносит его в начало следующей фразы, где он является уже первым слогом *. Это дает возможность Шаляпину, сохранив в неприкосновенности стопу пеона III, органично и естественно слить ударение слова «головушка» с кульминационной звуковысотной точкой всего напева (см. начало пятой фразы: «...я го-ло-ву-шка»). Однако слог «я» и слово «головушка» вместе тоже составляют пять слогов: неуместившийся в четырехслоговую стопу пеона III слог «шка» образует в исполнении Шаляпина стопу спондея (шка́). После же спондея следует стопа пеона IV (Вӑнь-кӑ тво̆-я́). Впрочем, эта формула спондей + пеон IV (— + ◡ ◡ ◡ —) предстает в пятых и шестых фразах всех последующих строф (второй, третьей и четвертой) в виде формулы трохей + анапест (— ◡ + ◡ ◡ —).

Думается, что появление в конце всех пяти фраз трохея, а в шестых фразах — анапеста не случайно. После кульминационного подъема напева и вместе с общим понижением к концу всего тонуса песни-причитания, песни-плача слышится как бы «всхлипывание» с характерной для него более учащенной пульсацией, ритмически, конечно, отличной от более долгой, а главное, иной по своим выразительным возможностям пульсации четырехслоговой стопы пеона III. Появление в шестых фразах (то есть в самом конце) анапеста звучит как своего рода «возвращение» к «своему» размеру — пеону III (близко соприкасающемуся с анапестом); с другой стороны, анапест, как очень определенное окончание, выразительно завершает напев («друг меня», «моево», «коротать»).

Тонкая художественная интуиция, виртуозное мастерство певца в соединении со свободным владением народно-импровизационным стилем исполнения и живым воображением артиста позволяли Шаляпину проникновенно воплощать в своем искусстве высокие образцы русской народно-песенной классики.

V. «ДУБИНУШКА»

Вместе с «Дубинушкой» в русский революционный фольклор вошло произведение, со стороны жанровой представляющее нечто принципиально новое и совершенно оригинальное. Популярность «Дубинушки» и само становление ее как массовой революционной песни связано с именем Ф. И. Шаляпина.

Достаточно сказать, что именно с голоса Шаляпина, по его почину впервые был записан напев «Дубинушки» композитором М. А. Слоновым. Осенью бурного 1905 года, в самый разгар революционных событий, песня была издана в Москве в виде обработки для голоса и хора с сопровождением фортепьяно. Но не столько сама эта запись (между прочим, в достаточной мере схематичная, не зафиксировавшая многие исключительно важные черты интерпретации Шаляпина) положила начало огромной популярности песни, сколько то, что она прочно вошла в концертный репертуар певца: с этого времени Шаляпин настойчиво

* Описанный прием зафиксирован также в записи песни «Ой ты, Ваня» от подмосковного хора П. Г. Яркова (см. «Русские народные песни Подмосковья, собранные П. Г. Ярковым», М., Музгиз, 1951). Кстати, упомянутый вариант наиболее близок шаляпинскому. Здесь уместно также напомнить, что Шаляпин перенял песню «Эх ты, Ванька» от своей матери — крестьянки, хранившей в памяти множество народных песен.

пропагандирует «Дубинушку», исполняя ее всюду — от народных домов до сцены Большого (не забудем, в то время — императорского) театра включительно. Исполнение этой песни с эстрады, к тому же еще Шаляпиным, не только всегда сопровождалось грандиозным успехом, но самый успех этот перерастал в антиправительственные демонстрации, получавшие широкий отклик в стране. Решающее значение тут имел тот факт, что в исполнение с концертной эстрады «Дубинушки» неизменно включался многотысячный слушатель, активно участвовавший в исполнении песни и в какой-то мере делавшийся также и ее творцом. В то же время песня объединяла слушателей; в процессе совместного пения они становились активной революционно настроенной массой. Эту сторону песни во многом определяла ее шаляпинская интерпретация.

В самом чередовании запева (солист — Шаляпин) и припева (хор зрителей) — двух частей песни, находящихся в органическом музыкально-поэтическом взаимодействии, — окончательно выкристаллизовались характерные жанровые черты «Дубинушки» как художественного произведения, при этом произведения именно народного. В исполнении Шаляпина песня прямо и непосредственно включалась в повседневную практику массовой революционной агитации, как бы воспроизводя обстановку политического митинга. Об этом говорит слияние в единое целое свободной ораторской речи и ответа народа на эту речь, ответа самой массы, наэлектризованной речью оратора, объединенной ею для революционного действия. И здесь интересно проследить, как Шаляпин подчеркнул особую общественно-художественную функцию каждой части*.

Сольный запев Шаляпина включает как свободную ораторскую речитацию, так и призывную, патетическую напевность. Он заканчивается прямым вводом в припев, слиянием с припевом, то есть со включающимся в активное действие хором-народом. Что же касается художественной функции припева, то необходимо подчеркнуть, что в данном случае важно не только и даже не столько то, что он специфически хоровой: как я уже указал, его мелодика прямо и непосредственно организует аудиторию и требует от нее действия, являясь таким образом ответом на призывы агитатора-солиста. Для этого шаляпинская интерпретация — а он к тому же всегда еще и дирижировал поющей аудиторией — обязывала зрителей подхватить запев, сливаясь с ним, то есть вступать не после цезуры, отделяющей запев от припева, а на цезуре, не прерывая дыхания песни.

Остро чувствующий песню, ясно представляющий себе ее воздействие на широкие массы, Шаляпин не только не переставал петь в хоровом припеве как рядовой участник хора, но еще и присоединялся то к одной, то к другой хоровой группе, как бы стремясь вобрать в себя мощь всего хора, всего коллектива в целом и в то же время стремясь помочь различным хоровым группам, усилить их своим участием, подбодрить, организовать. Интересно следить за тем, как в начале припева, в строфах второй и третьей, он как будто переходит на верхний терцовый подголосок, затем быстро возвращается к главной линии напева, а в запеве вновь становится солистом-оратором. Это чувствуется уже в самой первой фразе запева, в которой Шаляпин по-ораторски чеканно «выговаривает» согласные «н» и «л».

* В нотах, для сравнения исполнения, даны одна под другой в начале все первые, затем вторые части строф и потом припевы песни.

В этой свободной, подчас чисто речевой форме запева появляется ритм, не укладывающийся в какую-либо схему, ритм необычно свободный, живой и гибкий. Для того чтобы придать речи певца-оратора максимально мужественный, волевой характер, Шаляпин часто подчеркнуто обостряет ритм произносимых фраз. Таков, например, ритм в начале каждого второго такта во всех строках песни.

Шаляпин стремится к тому, чтобы у слушателя возникло представление в данном случае именно о речи. Поэтому он не забывает горько усмехнуться на словах «а наш русский мужик» (см. знак ⌇ над звуком *си* в начале второй части второй строфы). Когда же Шаляпин переходит к последней строфе во второй ее части («и свободе святой») *, как бы захваченный эмоциональным порывом (при этом, конечно, оставаясь мастером, который такие приемы заранее обдумал), он начинает поэтическую строфу несколько ранее строфы музыкальной (см. строфу 4, такты 4—5). И это не ошибка, которая вообще в данном случае исключается, — это подчеркивание полной свободы речи оратора, постоянно нарушающего любые схемы.

Жанровая особенность «Дубинушки», в которой соединяются запев солиста-певца-оратора и припев хора-народа, откристаллизовывалась у Шаляпина на протяжении многих лет, в процессе многократного исполнения песни. Сравнение записи «Дубинушки» 1923 года ** с ее же исполнением в 1905 году (основные черты которого все же видны в аранжировке М. А. Слонова) неопровержимо устанавливает внесение Шаляпиным весьма существенных изменений не только в речитативные фразы, мелодику и ритмику песни, но и в ее поэтический текст.

Можно сослаться на убедительные в этом отношении примеры. Так, в 1905 году четвертая фраза первой строфы состояла из 12-ти слогов: «но одна из них в память лишь врезалась мне». Конечно, эта строка далека от совершенства, но стопа анапеста пульсирует в ней бесперебойно от начала и до конца. В 1923 году Шаляпин улучшает эту фразу, но как? Он поет: «но одна из тех песен в память врезалась мне». В этой фразе уже 13 слогов, и четкость анапестической метрики оказывается в ней устраненной. Чего добился в данном случае Шаляпин? Полной свободы речи. Поэтому он и заменил ровность анапестической строфы свободной и гибкой речитацией вне всякой строгой метрической стопной схемы.

Если мы заглянем в автобиографию Шаляпина, то быстро найдем ответ на вопрос о том, почему именно он сыграл столь выдающуюся роль в истории «Дубинушки». Оказывается, он знал и любил ее с детства, слышал песню в исполнении ее творцов — рабочих волжских портов, при этом в самых разнообразных вариантах. Вот, к примеру, характерный отрывок из его книги «Страницы из моей жизни»:

«Целыми днями, полуголодный, я шлялся по городу, отыскивая работу, а ее не было. Выходил на берег Волги к пристаням и часами наблюдал за бойкой, неустанной работой сотен людей. Огромными лебедями приплывали пароходы. Крючники непрерывно пели «Дубинушку»:

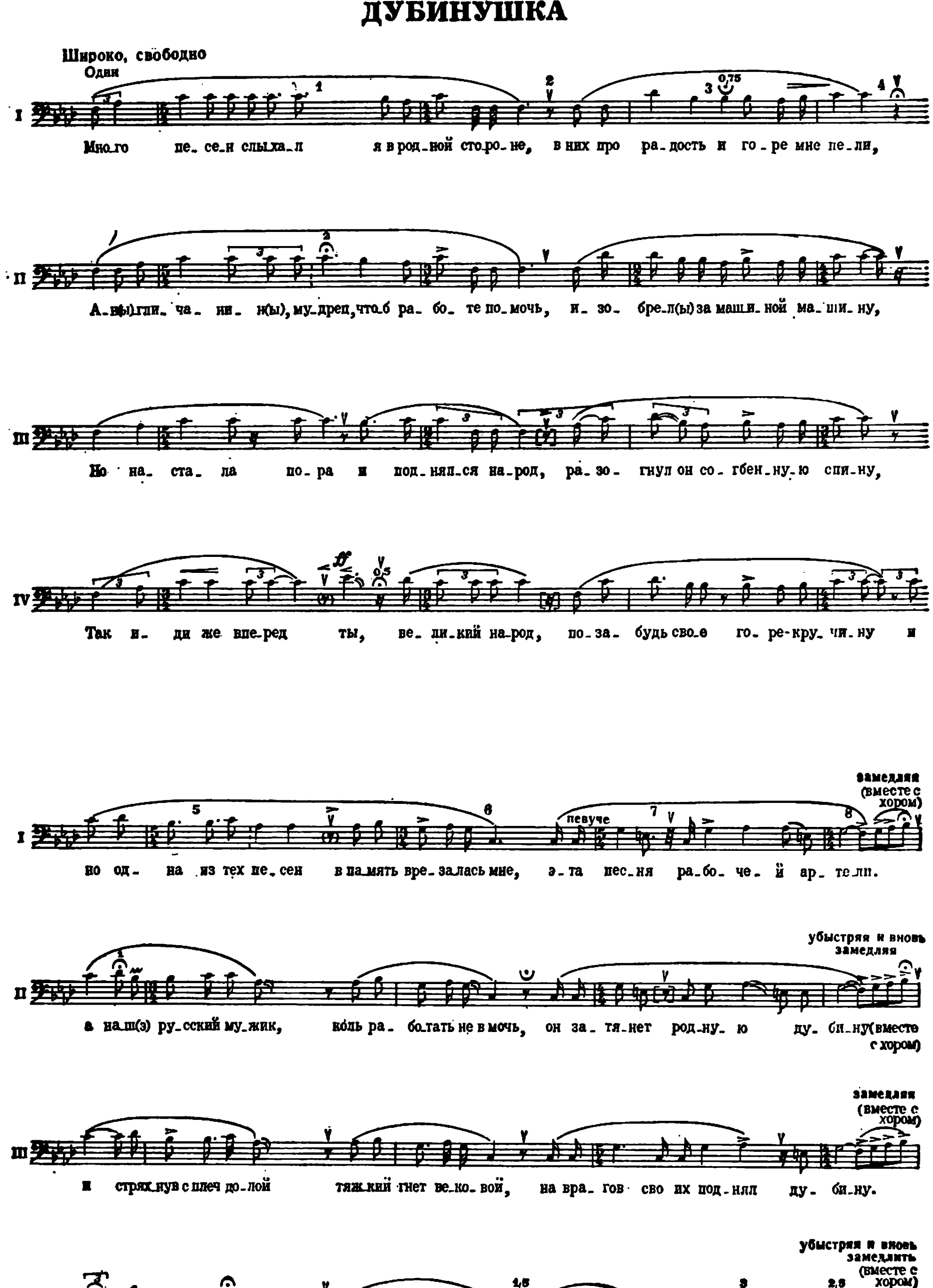
Ой ли, матушка ты, Волга,
Ой, широкая и долга,
Укачала, уваляла,
У нас силушки не стало!» ***

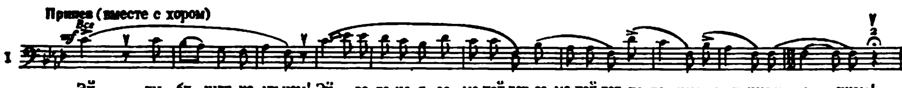
* В записи М. А. Слонова слова этой фразы изложены следующим образом: «и к свободе святой гимном радостным пой».

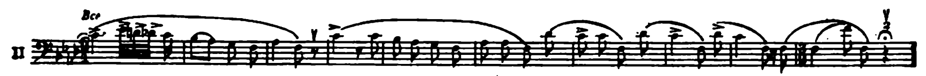
** Грамзапись 1923 года (В 1423).

*** Настоящее издание, т. 1, стр. 83.

ДУБИНУШКА


Широко, свободно
Один
I
Мно-го пе-се-н слыха-л я в род-ной сто-ро-не, в них про ра-дость и го-ре мне пе-ли,
II
А-н(ы)гли-ча-ни-н(ы), му-дрец, чтоб ра-бо-те по-мочь, и-зо-бре-л(ы) за маши-ной ма-ши-ну,
III
Но на-ста-ла по-ра и под-нял-ся на-род, ра-зо-гнул он со-гбен-ну-ю спи-ну,
IV
Так и-ди же впе-ред ты, ве-ли-кий на-род, по-за-будь сво-е го-ре-кру-чи-ну и
I
певуче
замедляя (вместе с хором)
но од-на из тех пе-сен в па-мять вре-за-лась мне, э-та пес-ня ра-бо-че-й ар-те-ли.
II
убыстряя и вновь замедляя
а наш(э) ру-сский му-жик, коль ра-бо-тать не в мочь, он за-тя-нет род-ну-ю ду-би-ну (вместе с хором)
III
замедляя (вместе с хором)
и стрях-нув с плеч до-лой тяж-кий гнет ве-ко-вой, на вра-гов сво-их под-нял ду-би-ну.
IV
убыстряя и вновь замедлять (вместе с хором)
(и) сво-бо-де свя-той гим-ном ра-дост-ным пой, до-ро-гу-ю, род-ну-ю ду-би-ну.









Что это за приведенный Шаляпиным текст? Это один из бурлацких волжских вариантов «Дубинушки», по традиции перешедший затем к волжским крючникам. Один из мелодических вариантов, с которым пелся этот текст, стал припевом революционной «Дубинушки». Именно этот мелодический вариант и звучит в припеве «Дубинушки», записанной с голоса Шаляпина как в аранжировке М. А. Слонова в 1905 году, так и в грампластинке 1923 года. Совершенно очевидно, что непрерывающийся натиск трудовых ударов-усилий бурлацкой «Дубинушки» — усилий тяжких, но дружных, организованных властным ритмом, — был хорошо известен Шаляпину, которому также и самому приходилось работать, сообразуясь с властным ритмом напева этой песни. Несомненно, что он полюбил ее также еще и потому, что здесь он мог художественно полноценно проявлять себя одновременно как певец, артист и трибун. Вот как описывает он сам один из своих концертов в Харькове в 1905 году в Народном доме:

«Я обратился к рабочим с предложением петь хором — они шумно согласились. Спели «Ой у лузи», потом «Вниз по матушке по Волге», но все это не подходило к настроению. Тогда я предложил спеть «Дубинушку», и хор спел ее с удивительным подъемом. Хотя и в темноте, ибо свечи уже догорели, на сцене мерцала только одна, я все-таки дирижировал, размахивая рукою. Антрепренер тащил меня за полы, пришлось кончить концерт, я простился с рабочими — одновременно и в повышенном настроении и в грустном. Хорошо было на душе, но как будто оторвалось от нее что-то. Рабочие схватили меня могучими руками, подняли и вынесли со сцены на улицу. «Спасибо!» — кричали они. А я отвечал: «Вам спасибо, дорогие товарищи!» *

* Настоящее издание, т. 1, с. 199—200.

В своем романе «Жизнь Клима Самгина» А. М. Горький запечатлел грандиозную картину исполнения Шаляпиным «Дубинушки», сильнейшее воздействие этого исполнения на людей. Таким образом русская литература не прошла мимо исполнения Шаляпиным замечательного произведения русской революции, поскольку исполнение это превратилось в событие историческое. Оно действительно было таковым. Так относимся мы к нему и сегодня.

А. РАСКИН

ШАЛЯПИН — ГРАФИК, ЖИВОПИСЕЦ, СКУЛЬПТОР

Восхищаясь игрой Шаляпина, Дорошевич заметил: «Шаляпин не только превосходный певец и удивительный актер, — в нем сидит еще живописец и скульптор».

Многогранную одаренность Шаляпина остроумно показал Д. И. Мельников в дружеском шарже с характерным названием «Художники на отдыхе». С лукавой и доброй усмешкой Мельников набросал сценку из летней жизни Шаляпина и его друзей-живописцев Коровина и Виноградова. Карикатурист изобразил их «на этюдах». Впереди всех на зеленой полянке огромный и сосредоточенный Федор Иванович Шаляпин. Перед ним мольберт с холстом, палитра с красками. Он пишет автопортрет. Слева от Шаляпина кусок мягкой глины, а на колене он бережно придерживает только что законченный бюст собственной работы. За широкой шаляпинской спиной застыли Коровин и Виноградов, молитвенно сложившие руки. Они восторгаются созданными на их глазах произведениями.

Константин Коровин, вспоминая о Шаляпине, писал: «Его влекли все области искусства. Он не мог видеть карандаш, чтобы сейчас не начать рисовать. Где попало — на скатертях в ресторанах, на меню, карикатуры, меня рисовал, Павла Тучкова».

Держать в руках карандаш или перо, думать или беседовать, подкрепляя свои мысли и слова рисунком, было органической потребностью Шаляпина. Рисунки появлялись всюду, сопровождая его на всех этапах творчества, прошли через всю жизнь артиста. Очень многие из них возникали как импровизация. Вот молодой Шаляпин пишет кому-то экспромт:

Когда-нибудь в свободный час
Прочтите эти строчки.
И вспомните, что есть у Вас
Большущий друг, Шаляпин бас
И что он... (ставлю точки).

Вслед за датой — «С.-Петербург. 16.III—95» — и подписью в углу листа под стихотворным экспромтом возникает графический характерный профиль Мефистофеля с хищным искривленным носом, остроконечной бородкой и сверлящим взглядом прищуренного глаза под изломанной бровью. Или Шаляпин беседует с парижскими корреспондентами одной из петербургских газет летом 1911 года. «Стоя у письменного стола, — пишет репортер, — он водит карандашом по белому

листу бумаги. Красивый великан с голубыми, совсем детскими глазами, он то поправляет рисунок, то бросает карандаш и ходит по комнате, слишком тесной для его гигантских ног. Разговаривая с нами, он то снова возвращается к столу и доделывает контур, то опять начинает маршировать по комнате». Когда Шаляпин кончает свое интервью, он протягивает ошеломленному корреспонденту готовый рисунок. И рядом с текстом беседы в газете появлялся оригинальный шаляпинский шарж, автопортрет, набросок. Рассказывая художнику Остроухову о том, как написал его портрет Яковлев, Федор Иванович тут же несколькими свободными штрихами набросал свою фигуру и основные детали композиции. Этот набросок был настолько убедителен, несмотря на свою схематичность, что тонкий знаток и ценитель искусства Остроухов аккуратно надписал на обороте листа : «Ф. Шаляпин, 7 января 1917 г. рассказывал, как изображает его в Петрограде худ. Яковлев» — и приобщил рисунок к своей коллекции.

Шаляпин зачастую иллюстрировал письма к детям миниатюрными рисунками. В письме к дочери Ирине он упоминает, что «послал малышам рисунки». В 1912 году пишет ей же: «Я очень-очень благодарю всех пузранков за рисунки и поздравления. Это меня привело в восторг, я так был рад получить все ихние рисунки. На днях я им пришлю тоже что-нибудь в этом роде». И обещание выполнялось: в конверт вкладывался отдельный листок, весь испещренный изображениями усатого добродушного пожарного в каске, запачканного сажей трубочиста с увесистой круглой гирей на веревке, забавной толстенькой свинки; здесь же очень похожие портретные зарисовки дочерей. Четкие, веселые рисунки понятны и привлекательны, близки детскому ви́дению окружающего мира.

Из гастрольной поездки Шаляпин посылает в Москву открытку. Вслед за пожеланием здоровья и поцелуями появляется рисунок с подписью: «Это папа с Борькой целуются». Шаляпин нарисовал себя и сына, передав не только сходство, но даже само ощущение звонкого поцелуя в детские губы.

Рисунками и набросками покрывались также письма, полученные от других. Остроухов приглашает Федора Ивановича зайти к нему посмотреть картину Левитана — одну из поздних работ пейзажиста. Это письмо вызывает какие-то воспоминания, и на нем возникают наброски: два бородатых лица... может быть, попытки воспроизвести черты Левитана.

Когда у Шаляпина не оказывалось под рукой бумаги, он брал уголь или гримировальные краски и на стенах артистической уборной рисовал свои автопортреты в ролях. Так было в его уборной Мариинского театра, описанной в газетной заметке: «Особенность этой уборной состоит в том, что все стены в ней испачканы углем. Все это наброски типов, которые приходится изображать великому артисту. Вот дьявольский контур Мефистофеля, вот ассирийская борода Олоферна, вот нахмуренные брови Иоанна Грозного». Точно так же выглядела театральная уборная Шаляпина и через двадцать пять лет в Париже. Об этом рассказывала певица К. П. Прозорова, выступавшая вместе с Шаляпиным в 1935—1936 годы: «Театральная уборная Шаляпина была своеобразным музеем и творческой лабораторией. Стены в свободных от картин местах были испещрены замечательными рисунками углем. Даже во время разговора Шаляпин имел привычку рисовать собеседника. Перед репетицией он набрасывал углем замышляемый образ в разных позах».

Вместо обычного автографа, который у него зачастую просили для альбомов, он рисует на тарелке свое изображение в роли Бориса Годунова, а по краю, наподобие орнамента, располагает шутливую надпись: «Ф. Шаляпин. 4 янв. 911 СПБ. Одной милой барыне на память». Таким же образом он расписал в 1922 году чайную чашку и блюдце, нарисовав с большим чувством формы на чашке профильный автопортрет, а на блюдце — женскую голову.

Шаляпин предпочитал заменять дарственные надписи на книгах и нотах рисунками. Автопортрет с инициалами Ф. Ш., мгновенно начертанный на титульном листе нот оперы «Моцарт и Сальери», значит больше, чем иное словесное посвящение.

Думать с карандашом в руках, мыслить образами было для Шаляпина столь же обычным, как и петь. «Иногда я заставала отца, — пишет И. Ф. Шаляпина, — сидящим в глубокой задумчивости за письменным столом, с пером в руках, на простом клочке бумаги чертил он какие-то рисунки: лица, ноги, руки. В столовой за обедом иногда чертил обгоревшей спичкой прямо на скатерти». К рисунку обращался Шаляпин и при разговорах с театральными художниками, объясняя им свой замысел оформления спектакля, характеризуя костюм или грим какого-либо персонажа. Задумав в 1922 году поставить ораторию Берлиоза «Гибель Фауста», где он должен был петь партию Мефистофеля, Шаляпин предложил художнику Альмедингену исполнить костюмы и декорации. Во время беседы с ним он набросал изображение Мефистофеля — удлиненную и изогнутую фигуру со странным тонким лицом, обрамленным длинными волосами и небольшой бородой.

Рисунки рождались и во время дружеских застольных разговоров после закончившегося спектакля, когда Шаляпин зачастую создавал свои лучшие портретные наброски. Так было в ресторане Кюба, когда 14 ноября 1908 года после спектакля «Юдифь» в Мариинском театре он нарисовал и подарил театральному критику Беляеву чудесный профильный автопортрет. Порой, рассказывая о каком-либо случившемся с ним забавном происшествии, Шаляпин тут же рисовал шарж.

Художник И. И. Мозалевский сохранил в своих записках один из таких эпизодов. Зайдя в 1911 году в студенческую столовую Академии художеств, «целый час Шаляпин рассказывал о Шаляпине, причем в третьем лице. На прощание Федор Иванович быстрым росчерком нарисовал в академическом альбоме автошарж на память нам, молодым студентам». В конце своего артистического пути, снимаясь в фильме «Дон Кихот» в очень тяжелых и непривычных условиях, Шаляпин, как в молодые годы, чередовал работу с шутками и смешными карикатурами на участников съемки.

Иногда рисунки создавались Шаляпиным в своеобразных турнирах с художниками. В 1913 году в журнале «Аргус» были помещены два шаржа на Шаляпина. Один из них исполнил художник И. Гранди, другой сам Шаляпин. Шарж Гранди не отличается оригинальностью. Это была довольно обычная карикатура на Шаляпина: портрет со слегка деформированным носом и подбородком и взбитым коком волос над лбом. Шарж Шаляпина отмечен уверенностью и лаконизмом. Он чрезвычайно похоже изобразил себя, наметив линией овал лица, шею, распахнутый ворот рубахи, поставив точки на месте глаз, обозначив одинаковыми кружками ноздри и энергичными черточками рот и подбородок.

Историю этого художественного поединка раскрывает редакционное примечание: «Когда наш художник И. Гранди показал великому певцу свой шарж на него, приводимый здесь, Шаляпин улыбнулся и, заметив, что шарж на него не представляет особого труда, тут же в несколько секунд набросал автошарж, предоставив свой набросок напечатать в «Аргусе». И. Гранди признает себя побежденным».

Десятки сделанных Шаляпиным рисунков, портретов, карикатур являются своеобразной ветвью его могучего творчества. Даже то немногое, что сейчас сохранилось в музеях и многих частных собраниях, служит ярким дополнением автобиографии Шаляпина. Все, над чем он думал, что создавал на сцене, что вызывало его насмешку или привлекало, отражено в рисунках, запечатлено им с подкупающей правдивостью, меткостью и непосредственностью.

Шаляпин-художник прежде всего оставался артистом. Он стремился познать самого себя — свое тело, свое лицо — то, из чего он «рисует, лепит и живописует» на сцене. Отсюда большое число автопортретов. В них Шаляпин-художник с карандашом в руках внимательно, придирчиво, черта за чертой разбирал структуру лица и тела Шаляпина-артиста, не уставая рассматривать себя в различных ракурсах, стараясь подметить новые выразительные возможности той или иной линии, исчерпывающе прочувствовать каждое свое движение. Он был предельно искренен, когда в присутствии студентов Академии художеств на реплику Бенуа, что Шаляпин может говорить не только на языке драмы и музыки, но и «на нашем рассказывать» (то есть на языке изобразительного искусства), ответил: «Могу немножко, Александр Николаевич, но главным образом про себя самого. Я ведь себя-то наизусть знаю, пожалуй, и с закрытыми глазами нарисую».

Однако автопортреты Шаляпина не мелочная и сухая фиксация внешности артиста. Они пронизаны чувством, сохраняют жизненный трепет, выражают настроения автора. В этом случае шаляпинские автопортреты — подлинные «человеческие документы».

Сейчас известно более двадцати автопортретов Шаляпина в жизни, созданных им начиная с первых лет XX века до тридцатых годов. Среди них — изображения в фас, профильные, во весь рост, поясные и оплечные. Шаляпин зарисовывал себя в домашней одежде и во фраке, в шляпе и с развевающимися волосами, на прогулке и после концерта, во время записи для граммофонных пластинок и за дружеской беседой. Многие автопортреты исполнялись на память друзьям перед отъездом в другой город или на гастроли за границу. В этом отношении типична история создания рисунка, подаренного писателю В. А. Гиляровскому. «В небольшом кабинете В. А. Гиляровского полная тишина. Уютно усевшись на маленький диванчик, прозванный А. П. Чеховым «вагончиком», хозяин о чем-то говорит с молодым художником Н. И. Струнниковым. Осторожно переворачивает листы альбома с рисунками молчаливый В. М. Васнецов, а около стола Ф. И. Шаляпин. Макая перо в чернильницу, он усердно водит им по бумаге. — Чем ты, Федор, занят? — Погоди. — Сделав еще несколько штрихов и поставив подпись на маленьком рисунке, он обратился к Гиляю: — Ну, вот, готово! Только сперва художникам покажу! Виктор Михайлович, как — похож я? — Взглянув на рисунок, В. М. Васнецов одобрительно закивал головой. — На, Гиляй, получай мой портрет собственной работы». Этот маленький портрет, нарисованный 18 декабря

1919 года перед отъездом Шаляпина из Москвы в Петроград, сохранился в архиве Гиляровского.

Среди множества автопортретов у Шаляпина был один особенно им любимый и неоднократно повторенный вариант, где он изображал себя в три четверти, рисуя лишь характерные линии затылка, выпуклого лба, надбровной дуги, щеки, подбородка и шеи. Здесь несколькими четкими штрихами, при завидной экономии изобразительных средств он добивался удивительной похожести и внутренней выразительности. Сравнивая два таких автопортрета, сделанных Шаляпиным в 1907 и 1908 годы (один — подаренный в Америке скрипачке Л. Любошиц, другой — в Петербурге писателю Ю. Беляеву), видишь, как при общности композиции портретов передана разница внутреннего состояния. В первом автопортрете подчеркнут светский лоск знаменитого певца-гастролера; в петербургском — больше чувствуется душевная сила и собранность артиста. Различное впечатление от двух на первый взгляд схожих автопортретов достигнуто особым характером линии в каждом рисунке. В первом случае она нервная, быстрая, прерывистая, во втором — спокойная, медлительная и плавная. Такое тонкое чувство линии позволяло Шаляпину даже в автопортретах, где не видно ни глаз, ни всего лица, передавать психологическое состояние. Эту особенность шаляпинских автопортретов очень точно описал Асафьев...

К числу таких автопортретов относится помещенный в одном из петербургских журналов. Он представляет особый интерес еще и потому, что служит авторской иллюстрацией к стихотворению Шаляпина.

Пожар, пожар! Горит восток!
На небе солнце кровью блещет,
У ног моих пучина плещет,
И сердце бьется и трепещет,
И жизнь меня зовет вперед.
В лицо мне ветер свежий бьет.
И тьмы уж нет, и утра луч
Разрезал глыбы темных туч.

Портрет усиливает мысли и чувства, выраженные в стихотворении. В повороте головы, чуть отведенной назад, в волосах, как бы откинутых ветром, в напряженности линии, очерчивающей лоб и подбородок, ощущается порыв, устремленность вперед, навстречу безграничным просторам.

В автопортрете, относящемся, вероятнее всего, к 1908 году, Шаляпин изобразил себя после возвращения из триумфального турне по Европе и Америке.

Автопортреты Шаляпина различны по степени завершенности. Среди них встречаются как эскизные наброски-намеки, так и подробные, хорошо проработанные рисунки. Но ни в одном из них нет даже тени манерности, все они пронизаны живым ощущением, и каждый штрих сохраняет легкое движение руки художника. Очень хорошо удавались Шаляпину лаконичные профильные автопортреты. Изящно и уверенно сделал он свое профильное изображение, воспроизведенное на обложке «Русской музыкальной газеты» в 1914 году.

Шаляпин рисовал автопортреты карандашом, кистью, пером; и только один выполнен в технике офорта. Появлением этого портрета мы обязаны знакомству Шаляпина с выдающимся русским гравером В. В. Матэ, с которым он встречался

на выставках и у него дома. Артиста, с его неиссякаемым стремлением к овладению разными видами техники изобразительного искусства, потянуло к резцу, и он, сидя у Матэ за большим, обитым железом столом, выполнил на одном из «гравюрных вечеров» свой автопортрет.

Лучшие из сохранившихся автопортретов Шаляпина относятся к 1918—1921 годам. Создание двух из них связано с выступлением артиста на концерте перед рабочими Орехово-Зуева 6 августа 1918 года. Шаляпин пел на открытой эстраде в саду. Тысячи рабочих, их жены и дети, горячо принимая каждый номер программы, бурно аплодировали и благодарили. После концерта слушатели устроили артисту триумфальные проводы, выстроившись вдоль всего пути с букетами цветов. Сразу же после выступления на листах блокнота Шаляпин набросал два автопортрета. Один из них — профильный. Красными чернилами свободно и смело дан абрис лица. Между цветом и настроением, заложенным в автопортрете, прямая связь — он пронизан оптимизмом, ощущением полноты и радости жизни. Второй портрет исполнен карандашом. Авторская надпись точно определяет момент его появления: «Орехово. Концерт. 1918 г. Ф. Шаляпин. Морозову на память».

Вершина шаляпинских автопортретов — рисунок, подаренный художнику Остроухову в 1921 году. «Милому моему Ильюше, — гласит подпись, — от любящего плохого художника». Автопортрет с первого взгляда привлекает простотой и почти классической строгостью исполнения. Ни одного лишнего штриха. Каждая линия предельно точно выявляет форму. Портрет немногословен. Отобраны лишь самые существенные черты, раскрывающие внутреннюю сущность изображенного. Перед нами Шаляпин зрелой творческой поры. За плечами почти тридцатилетний артистический путь, концерты во всех крупных городах России, Южной и Северной Америки, Европы. Многих друзей молодости, свидетелей бурного творческого взлета, уже нет. Созданы основные оперные партии, прожита большая жизнь. Достоинством и мудростью светится одухотворенное лицо Шаляпина. Во всем его облике нет ничего внешнего, показного, и лишь небрежно повязанный галстук вносит нотку артистического беспорядка. Автопортрет как бы подводит итог самым прекрасным и светлым годам жизни Шаляпина. По художественной значимости он приближается к лучшим портретам артиста, выполненным профессиональными художниками.

Из автопортретов, относящихся к более позднему времени, нам известны очень немногие. Своеобразен портрет, посланный в 1922 году перед окончательным отъездом за границу певице М. В. Экскузович (Коваленко). Он напоминает эскиз бюста. Гордая голова на могучей шее, взвихренная шевелюра: резкие энергичные штрихи подчеркивают волевую собранность.

Автопортреты Шаляпина двадцатых-тридцатых годов, опубликованные в немецких, французских и английских газетах, досказывают биографию артиста. Очень знаменательно, что один из последних автопортретов Шаляпина, тосковавшего по родной стране, был назван им «Песнь о Волге».

Иногда с помощью рисунка Шаляпин представлял процесс сценического перевоплощения. Драгоценные документы подобной работы — два автопортрета: обнаженный, в рост и в гриме Олоферна. Рассказывая Беляеву о работе над этой ролью, Шаляпин нарисовал себя во весь рост без одежды. Ничуть не идеализируя,

он изобразил свое тело со всеми его индивидуальными особенностями: несколько массивная фигура с богатырскими плечами, широкой грудью и хорошо развитой мускулатурой. Шаляпин стоит вполоборота, заложив согнутую в локте левую руку за спину. На втором рисунке поза сохранена прежняя, но перед нами уже не Шаляпин, а Олоферн. Нос удлинен и выпрямлен, подбородок и шея закрыты густой «ассирийской» бородой, тело задрапировано широким восточным одеянием.

Создание убедительной «оболочки образа», с первого взгляда заставляющей зрителя поверить в его достоверность, занимало в творчестве Шаляпина исключительно важное место. И здесь Шаляпин-художник всегда помогал Шаляпину — драматическому артисту и певцу. Но, прежде чем он брался за карандаш, чтобы зафиксировать свое ви́дение образа, шел длительный процесс постижения существа роли. Чтобы создать правильный «внешний образ», Шаляпин добивался полного его слияния с «духовным образом». В этом слиянии содержания и формы он решающую роль предоставлял воображению. «Чем полнее внешний... образ... сольется с духовным образом... тем он будет совершеннее... В этой стадии создания сценического образа вступает в действие воображение — одно из самых главных орудий художественного творчества. Вообразить, это значит вдруг увидеть. Увидеть хорошо, ловко, правдиво. Внешний образ в целом, а затем в характерных деталях. Выражение лица, позу, жест». Свое ви́дение образа Шаляпин немедленно доверял бумаге. Первые наброски давали толчок для его сценического воплощения, а затем продолжалась работа над совершенствованием созданного, над усилением выразительности и обобщенности. С этим связано возникновение рисунков, варьирующих и развивающих первоначальные эскизы грима.

В настоящее время известно более сорока рисунков Шаляпина — набросков грима и автопортретов в различных ролях. Обычно их появление связано с премьерой или возобновлением спектакля. Существуют шаляпинские рисунки, запечатлевшие его самые значительные творения, — Бориса Годунова, Ивана Грозного, Досифея, Еремку, Мефистофеля, Дон Кихота, Дон Базилио. Можно утверждать, что если бы не сохранилось иных изображений Шаляпина в ролях, то этих набросков и рисунков было бы достаточно, чтобы судить о силе его драматического дарования. Более того, в рисунках Шаляпина живет неповторимость авторского отношения к своим созданиям, непосредственность его ощущений, оттенены те черты, которые остались незамеченными другими художниками.

Во многих рисунках Шаляпин выступает как оригинальный интерпретатор величайших произведений мировой литературы и музыкальной драматургии. Принадлежащие ему изображения Бориса Годунова, Мефистофеля и Дон Кихота стоят в одном ряду с лучшими иллюстрациями к произведениям Пушкина, Гёте и Сервантеса.

Когда Шаляпин обращается к образам историческим, он следует традициям русских живописцев, и прежде всего Сурикова и Репина. В этом можно убедиться, проследив его работу над образом Бориса Годунова, частично отраженную в сохранившихся рисунках и воспоминаниях артиста. Шаляпин внимательно изучил имевшиеся портреты Годунова. Но ему как художнику была нужна не «протокольная истина». В частности, он не повторил того, что увидел на старинной монете, где Борис представлен стриженым и безбородым. Исходя из сведений, почерпнутых в исторических трудах, из идейного замысла трагедии Пушкина

и оперы Мусоргского, он дал портрет царя, в котором все подчинено задуманной трактовке личности Годунова. Каждая деталь внешнего облика, снижающая или заслоняющая сущность, отвергалась, и, наоборот, все то, что вело к усилению выразительности, подчеркивалось. «Он [Борис Годунов], — пишет Шаляпин, — монгольского происхождения. От него ждут черной бороды. И я пожаловал Борису черную бороду. Те, которые меня видели в роли Бориса, могут судить, в какой степени эта внешняя деталь оказалась важной для силы и красоты образа».

Автопортреты Шаляпина в роли Годунова относятся к 1911, 1916 и 1918 годам. В них как бы суммируются и обобщаются раздумья долгих лет. В двух портретах, исполненных в январе 1911 года в Петербурге, Борис — властолюбивый, волевой, умудренный в делах государственных муж и одновременно мятущийся человек, угнетенный сознанием своей преступности. Черты Годунова спокойны и суровы, но резкие морщины и тени на лице говорят о тревоге, затаенных думах, мрачных видениях.

В феврале 1916 года Шаляпин сделал еще один рисунок. Это, по всей вероятности, изображение Бориса в тереме. Фигура Годунова дана легкими энергичными штрихами, почти намеком; голова тщательно прорисована: кудрявые волосы, небольшая борода и темные глаза под густыми нахмуренными бровями. Во всем складе осунувшегося лица, во взгляде, устремленном в пространство, в горьком изломе губ передано душевное состояние Годунова, предчувствующего крушение своих надежд.

В автопортретах в роли Бориса Годунова проявилась незаурядная одаренность Шаляпина как художника-психолога.

В 1902 году во время гастролей в Киеве Шаляпин исполнил автопортрет в роли Варлаама, сатирически остро передав разгульный характер «боголепного монаси и смиренного странника».

Контрастность образов Бориса и Варлаама отразилась в манере исполнения рисунков: в первом случае — сильные, определенные линии и штрихи, во втором— отрывистые, скользящие.

В декабре 1915 года отмечалось двадцатипятилетие сценической деятельности Шаляпина. Во многих журналах были помещены статьи о творчестве певца. В юбилейные дни на сцене Мариинского театра была возобновлена постановка оперы Серова «Вражья сила». С этим событием связано создание четырех рисунков, изображающих кузнеца Еремку, роль которого много лет исполнял Федор Иванович.

Содержание рисунков совершенно одинаково: Еремка, играющий на балалайке разудалую песню. Но Шаляпин никогда не повторялся. Даже в одном и том же сюжете он умел уловить новое качество, дополнительный оттенок. Каждый рисунок вносит что-то свое в представление об изображенном. Наклоном ли или поворотом головы, прищуром глаз, растрепанностью волос и бороды, но добавляется характерная черточка, раскрывающая бесшабашную удаль и страшную для окружающих, не сдержанную ничем силу.

Более тщательно детализирован и закончен рисунок, воспроизведенный в 1916 году на обложке первого номера журнала «Театр и искусство». Шаляпин назвал его «эскиз к гриму» и написал на нем слова из песни разбитного кузнеца:

Ты, купец, со мною лучше не бранись,
А пониже ты Еремке поклонись!

Этим ироническим и в то же время угрожающим словам как нельзя более соответствует рисунок. Еремка показан лихо играющим на балалайке. Закатанные до локтя рукава рваной рубахи открывают сильные, мускулистые руки, в которых трепещет инструмент. На Еремке рабочий передник, а взлохмаченные волосы, как обычно у кузнецов, подхвачены тонким ремешком. Лоб прорезан резкими морщинами, лицо страшно перекошено. Самое сильное в рисунке — глаза Еремки: остановившиеся, помутневшие. В них и скрытая ярость, и изворотливый ум, и вместе с тем отчаяние опустошенного, скатившегося на дно жизни человека. В этом «эскизе к гриму» сказывается особенность многих рисунков Шаляпина: они столь же эмоциональны, как и его сценические образы. И к автопортрету Шаляпина — Еремки полностью относится запись в дневнике А. Блока, сделанная под впечатлением оперы «Вражья сила»: «Шаляпин в Еремке... достигает изображения пьяной наглости, хитрости, себе на уме, кровавости, ужаса...»

Среди трагических образов русской истории, воплощенных Шаляпиным, один из самых впечатляющих, сильных и целостных — Иван Грозный. Поэтому рисунки Шаляпина, сделанные в связи с постановками «Псковитянки», представляют особый интерес. В декабре 1913 года, через десять лет после премьеры, на сцене Мариинского театра состоялось возобновление «Псковитянки» с участием Шаляпина в главной роли. Шаляпин ознаменовал это публикацией в газете автопортрета в роли Грозного. Он изобразил царя в последней картине оперы, когда тот, томимый бессонницей и воспоминаниями, одиноко сидит в своем шатре. Вся фигура Грозного производит впечатление старческой немощи: голова глубоко ушла в плечи, кольчуга повисла на исхудалой, некогда богатырской груди, ноги закрыты теплым покрывалом. Годы оставили свой след и на лице царя. Они прорезали морщинами лоб, залегли глубокими, резкими складками вокруг глаз, носа, побелили волосы. Но неукротим дух Грозного. Сурово сдвинуты его брови, властно сомкнуты губы, глаза устремлены в одну точку. Перед его взглядом проходит вся жизнь, всплывают образы молодой любви, картины войн, пожаров, мятежей и казней. В своем рисунке Шаляпин отразил трагическое величие Грозного, которое он с колоссальной мощью воплотил на сцене.

В ином плане трактован образ Грозного на рисунке 1914 года. Здесь все подчинено выявлению подозрительности, недоверчивости и жестокости. Все черты лица Грозного резки, колючи; глаза под темными нависшими бровями налиты гневом. Острота образа подчеркнута манерой исполнения — темные пятна и широкие штрихи создают ощущение контраста света и тени. Эта особенность рисунка вызвана тем, что он был сделан во время съемок Шаляпина в роли Грозного для фильма «Дочь Пскова». Видимо, артист стремился передать здесь эффекты необычного освещения.

Рисункам Шаляпина присуще еще одно редкое качество — они «музыкальны». Даже маленькие наброски несут в себе эту особенность, выраженную в ритме и напряженности линий, в композиции и в общем характере изображения. Самый «музыкальный» из рисунков Шаляпина — автопортрет в роли Досифея. Может быть, это впечатление усиливается потому, что он был сделан гримировальными красками в артистической уборной Мариинского театра; в настоящее время он является единственным сохранившимся многоцветным рисунком певца. Музыка Мусоргского звучит в этом автопортрете, появившемся на стене театра 30 ноября

1911 года. Плавная линия четко очерчивает силуэт. Черный монашеский убор, закрывая волосы, обрамляет суровое старческое лицо; седая борода ниспадает на грудь. На потемневшем лице, будто освещенном слабым мерцающим пламенем свечи, необычно светлые и строгие глаза. Взгляд их непреклонен, как и вера Досифея в древние заветы уходящей Руси. Характер этого седобрового старца с резкими складками на переносице, с упрямо сжатыми губами ясен с первого взгляда. В рисунке нет ничего недосказанного. Это человек-монолит, словно высеченный из тысячелетнего уральского гранита, готовый в огонь за свою веру. Манера рисунка — лаконичного и монументального — соответствует образу Досифея, как и музыке Мусоргского. В его цветовом решении есть отзвуки колорита древнерусских фресок, благодаря чему он воспринимается как внезапно возникший из-под сбитой штукатурки фрагмент росписи в старом храме.

При разработке облика сценического персонажа Шаляпин, как он говорил, шел не только «от нутра» роли, но также от многочисленных наблюдений окружающей его жизни. Он не носил с собой блокнота для зарисовок, но на все смотрел пристальным взглядом художника, прочно удерживая в своей необычайной зрительной памяти отдельные бытовые сценки, фигуры, физиономии, жесты.

Так было и при работе над образом лицемерного святоши Дон Базилио в опере «Севильский цирюльник» Россини. Продажность и алчность католического священника подсказали Шаляпину общий характер его облика. «Мой Дон Базилио как будто складной, если хотите — растяжимый, как его совесть». Но для конкретности и убедительности воплощения этого было мало. Поэтому здесь Шаляпин опирался на одну из тех «зарисовок с натуры», которые во множестве хранила его память. Базилио он как бы срисовал со священника, оказавшегося его случайным попутчиком во время поездки по югу Франции. «Пришел в вагон поп, — вспоминал впоследствии Шаляпин, — ничего не сказал, посмотрел на пассажиров и на меня, сел согбенно к окошку, сложил руки, ладонь к ладони, и неподвижно глядит в окно. Смотрю — профиль, платочек фуляровый на шее, шляпа... я подумал: вот Дон Базилио. Взял я его внешность». Найдя соответствующий своему представлению о Дон Базилио типаж, Шаляпин отнюдь не воспроизвел его натуралистически. На основе увиденного он создал художественный образ, в котором натура преображена в соответствии с общим замыслом.

В ноябре 1912 года были опубликованы три рисунка Шаляпина, изображающие Дон Базилио, исполненные в связи с премьерой оперы в Мариинском театре. В них Дон Базилио представлен до пояса в фас, в профиль, и отдельно крупно дано его лицо. В этих рисунках Шаляпин исходит прежде всего из обличительных, антиклерикальных тенденций, пронизывающих комедию Бомарше, но несколько приглушенных «сладкозвучной» музыкой Россини. Над черной сутаной, которая окутывает фигуру Базилио, на тонкой шее посажена несуразная, напоминающая тыкву голова с выбритой макушкой. Длинные худые руки с цепкими пальцами смиренно сложены. Унылый длинный нос нависает над таким же выступающим вперед острым подбородком. Глаза прикрыты, а брови горестно сведены к переносице. Шаляпин как бы анатомирует духовную сущность патера Базилио, готового за определенную мзду благословить все, что потребуют власть имущие. За постной физиономией святоши открываются алчность и жестокость, за внешней убогостью и смирением — хитрость и мстительность, не знающая границ.

В рисунках к «Севильскому цирюльнику», как и в сценическом решении образа, Шаляпин применяет приемы гротеска, откровенно преувеличивая отдельные черты. Но нигде при этом он не переходит грань, за которой исчезает ощущение жизненной достоверности.

Одаренность Шаляпина-художника исключительно сильно проявилась в создании образа Мефистофеля, одновременно отвлеченно-философского и народно-сказочного.

Мефистофеля — персонажа оперы Гуно «Фауст» — Шаляпин изображал не однажды. На небольшом рисунке 1895 года это еще шаблонный оперный «злой дух». На рисунке, исполненном в 1915 году, хотя и очень беглом, видно, какие значительные изменения претерпела трактовка образа за двадцать лет. Интересны обстоятельства появления рисунка: 26 мая 1915 года во время спектакля в Народном доме в Петербурге художник Н. И. Кравченко сделал набросок Шаляпина в роли Мефистофеля. Его чисто внешний, неглубокий рисунок заставил артиста взяться за карандаш и сделать свой вариант, который он и подарил художнику. Здесь уже мы видим самобытное шаляпинское воплощение образа.

Наиболее выразительны два наброска, сделанные в 1917 году, — Мефистофель, поющий ночную серенаду у дома Маргариты. На одном из них Мефистофель охарактеризован как олицетворение злой иронии, разъедающего скептицизма. Он упивается своим сарказмом. На втором — Мефистофель, сбросивший маску человека, ликующий сатана. Лицо Мефистофеля искажено, глаза сверкают злобой. Его зубы по-звериному оскалены, кажется, что слышен хлещущий, язвительный смех.

О рисунках к опере Бойто «Мефистофель» мы можем судить только по одному листу. «Дух отрицания» изображен Шаляпиным в тот момент, когда в серой монашеской рясе он впервые встречается с Фаустом на народном празднике. Монашеское одеяние, напоминающее балахон, скрывает фигуру Мефистофеля, но большая голова с клювообразным носом и фосфорически горящими исподлобья глазами выдает тайну серого монаха: это дьявол, пришедший в мир, чтобы растлевать души людей и приносить зло. Набегающие одна на другую извивающиеся линии рисунка создают ощущение осторожных, петляющих шагов Мефистофеля, словно подкрадывающегося к своим жертвам.

Необычайная художественная чуткость помогала Шаляпину улавливать дух отдаленных эпох, постигать своеобразие любого народа. Достоевский в своей речи о Пушкине говорил: «Пушкин лишь один изо всех мировых поэтов обладает свойством перевоплощаться вполне в чужую национальность». Такой же пушкинской «способностью всемирной отзывчивости» в высокой степени обладал Шаляпин. С особенной силой это свойство его таланта проявилось, несмотря на слабость либретто и музыки, в его исполнении роли Дон Кихота в опере Массне.

В каждую роль Шаляпин вкладывал частицу своего «я», но Дон Кихот был наиболее «личным» из всех созданий артиста. Приступая к работе над этой ролью, Шаляпин писал Горькому: «...я думаю хорошо сыграть «тебя» и немножко «себя», мой дорогой Максимыч. О, Дон Кихот Ламанчский, как он мил и дорог моему сердцу, как я люблю его».

Особое отношение Шаляпина к «рыцарю печального образа» отразилось в его рисунках, сделанных в феврале 1910 года в Монте-Карло в дни подготовки спек-

такля и его премьеры, а также в Москве, где «Дон Кихот» был показан в Большом театре 12 ноября того же года.

Дирижер А. Б. Хессин приводит очень интересный факт, касающийся рисунков к «Дон Кихоту» и освещающий работу Шаляпина-художника. «Признаться, я очень волновался за Федора Ивановича, — вспоминал дирижер, — за то, насколько он сумел подготовиться к воплощению мирового образа Дон Кихота, хорошо известного чуть ли не каждому ребенку: это я и высказал ему при встрече.

В ответ на мои опасения Шаляпин вынул из письменного стола большой альбом своих карандашных набросков, изображавших Дон Кихота в самых разнообразных положениях и видах: сначала голова, потом шея, руки, пальцы, Дон Кихот на Россинанте, в шлеме, в латах, с копьем в руках, борьба с ветряными мельницами, любовная сцена с Дульцинеей и, наконец, смерть... Все рисунки были исполнены такой исторической правды, такой художественной проникновенности, что от моих опасений не осталось и следа».

В создании образа Дон Кихота Шаляпин-художник стоит почти на одном уровне с Шаляпиным-артистом. Старк, автор большой монографии о Шаляпине, писал, что в Дон Кихоте «портретность доведена до художественной виртуозности, которой мог бы позавидовать любой живописец или скульптор».

Шаляпин нарисовал Дон Кихота — защитника угнетенных, в полном вооружении странствующего рыцаря: в панцире, шлеме, с длинным копьем в руке, и Дон Кихота — плененного, обезоруженного, с непокрытой головой. Его лицо изборождено морщинами, а большие глаза по-детски печальны от недетских страданий.

Шаляпин описал своего прекрасного душой и смешного по обличью героя: «Исходя из нутра Дон Кихота, я увидел его внешность. Вообразил ее себе и, черта за чертою, упорно лепил его фигуру, издали эффектную, вблизи смешную и трогательную. Я дал ему остроконечную бородку, на лбу я взвихрил фантастический хохолок, удлинил его фигуру и поставил ее на слабые, тонкие, длинные ноги. И дал ему ус — смешной, положим, но явно претендующий украсить лицо именно испанского рыцаря... И шлему рыцарскому и латам противопоставил доброе, наивное, детское лицо, на котором и улыбка, и слеза, и судорога страдания выходят почему-то особенно трогательными».

Почти каждый рисунок к «Дон Кихоту» Шаляпин снабдил подписью. «Печальный рыцарь» имя мне, живу для правды и добра», — написал он на подаренном Коровину наброске Дон Кихота Ламанчского с огромными скорбными глазами.

Среди изображений Дон Кихота выделяется одно, опубликованное в 1910 году в журнале «Рампа и жизнь». В нем нет уже ни тени смешного. Это образ высокой трагедии — образ умирающего Дон Кихота. В его облике не осталось и следа воинственности, беспомощно разметались волосы, уныло повисли некогда лихо закрученные усы, еще больше ввалились исхудалые щеки, глубоко запали глаза. Но они смотрят в упор, печально и ясно, и видят мир не в тумане легенд, а таким, каков он есть. В глазах «рыцаря правды» безмолвный упрек тем, кто смеялся над ним; сожаление к людям, примирившимся с эгоизмом, стяжательством и неспособным понять величие человеческой самоотверженности и доброты. Своеобразна и манера исполнения этого наброска. Тончайшие, как бы колышущиеся линии

выявляют форму и одновременно создают впечатление зыбкости, эфемерности изображения.

Самый поздний по времени исполнения из сохранившихся рисунков к «Дон Кихоту» датирован 26 февраля 1914 года. Он сделан во время гастролей Шаляпина в Петербурге, где артист пел в спектаклях на сцене Народного дома. Рисунок выполнен коричневым карандашом, в лаконичной манере. Дон Кихот представлен в одном из героических эпизодов оперы, в шлеме, с гордо торчащими тонкими усами и остроконечной бородкой. Но в глазах, в выражении осунувшегося лица — недоумение и растерянность. Может быть, это удивление несправедливым отказом Дульцинеи последовать за ним. Может быть, иное. Но в рисунке схвачен мгновенный переход от уверенности победителя к растерянности обманутого честного человека.

Создание образа Дон Кихота, конгениального роману Сервантеса, было огромным достижением творческого гения Шаляпина. На это обращал внимание в одном из своих парижских писем А. В. Луначарский, говоря о славной победе актера, сумевшего заставить отступить все иные представления об известном тысячам читателей персонаже перед тем образом, который создал он силой своей художественной фантазии. «Мне кажется, никто, видевший Шаляпина в Дон Кихоте, не усомнится сказать, что Шаляпин именно в о с с о з д а л Дон Кихота, несмотря на столь ничтожное в данном случае сотрудничество авторов оперы». Эти слова Луначарского могут быть отнесены и к рисункам шаляпинского цикла «Дон Кихот», которые занимают одно из виднейших мест в ряду иллюстраций романа Сервантеса.

Известно еще несколько неравноценных набросков Шаляпина в ролях. Среди них — эскиз грима князя Галицкого к опере «Князь Игорь» Бородина; эскизное изображение Лепорелло в плаще (опера «Дон Жуан» Моцарта) и автопортрет в роли испанского короля Филиппа в опере «Дон-Карлос» Верди.

Шаляпин-певец знал всегда не только свою партию в опере, но все, даже самые второстепенные. Точно так же Шаляпин-художник не ограничивался лишь рисунками к своей роли, а делал зарисовки и многих других персонажей. Так, он исполнил рисунки, запечатлевшие почти всех действующих лиц «Бориса Годунова». Здесь и льстивый царедворец князь Шуйский, склонившийся в угодливом поклоне, и юный царевич Феодор — сын Годунова, и по-крестьянски повязанная платком, испуганная и проворная мамка, приставленная в услужение к дочери царя, и, наконец, иезуит Рангони — духовный пастырь честолюбивой Марины Мнишек и тайный агент римско-католической церкви. Последний рисунок, сделанный Шаляпиным в 1913 году, заслуживает пристального внимания. На одном листе дважды дано изображение старого патера, и каждый набросок вносит что-то новое в характеристику лицемерного служителя святого престола. В более крупном наброске Рангони представлен в фас. У него аскетическое лицо. Тяжелые веки опущены, но чувствуется, что под ними затаен пристальный, изучающий взгляд; тонкие злые губы сжаты, и усилием воли им придано подобие улыбки. Во втором наброске голова Рангони дана в небольшом повороте. Здесь уловлен переход от выражения смирения к откровенной жестокости. В этих рисунках Шаляпин умело использовал редкий для него прием растушевки, хорошо промоделировав лицо и голову.

Рисунки Шаляпина, сделанные в процессе подготовки ролей, а также запечатлевшие образы, созданные им на сцене, относятся к числу наиболее ценных произведений Шаляпина-художника. В них проявился его дар психолога, неповторимое умение вживаться в образ.

Однако автопортреты Шаляпина в жизни и ролях не исчерпывают его художественного наследия. Внимательный наблюдатель, жадно тянувшийся к интересным, даровитым людям и всегда окруженный ими, Шаляпин создал целую галерею графических портретов своих современников — художников, писателей, театральных деятелей и членов своей семьи. Лишь на одном портрете им изображен поэт, умерший почти за четыре десятилетия до рождения великого артиста. Потомки поставили их имена рядом. «В русском искусстве Шаляпин — эпоха, как Пушкин», — писал Горький.

Александр Сергеевич Пушкин был для Шаляпина мерилом художественной правды в искусстве. Его стихи, положенные на музыку Даргомыжским, Рубинштейном, Римским-Корсаковым, Глазуновым, входили в основной концертный репертуар Шаляпина, а образы, созданные в операх на пушкинские сюжеты (Борис Годунов, Мельник, Сальери, Алеко, Варлаам, Фарлаф), относятся к числу его лучших творений. Шаляпин постоянно подчеркивал свою творческую близость к Пушкину: «Я люблю его... Моими лучшими ролями были его герои; их я воплощал в жизнь. Мы вместе с Пушкиным создали Бориса Годунова, Мельника». Шаляпин мечтал завершить свою артистическую деятельность исполнением роли Пушкина в прологе к опере Рахманинова «Алеко», который он просил композитора написать для него.

Незадолго до смерти Шаляпин поделился своими мыслями о поэте со знакомым польским журналистом: «Люблю я Пушкина! Мало того, что люблю — всем своим нутром, всей душой его чувствую. Это, кажется, Блок говорил: веселое имя — Пушкин... Вспомнишь про него, и душа радуется, а станешь стихи его читать — про все горести, про все, что тебя гложет, забудешь.

Раскроешь у себя в Париже его книжку, прочитаешь несколько стихов — и будто нет этого Парижа... соснами да березками запахнет... А главное, Русью запахнет, да такой всамделишной, что на сердце сразу и радостно и грустно становится».

В период творческого подъема, обдумывая один из пушкинских образов, в октябре 1913 года Шаляпин нарисовал карандашом и тушью портрет поэта и подарил его дочери Ирине, надписав: «Моей Аринушке дорогой дарю этот рисунок нашего величайшего художника, дорогого гения А. С. Пушкина».

Рисуя портрет поэта, Шаляпин, конечно, вспомнил прижизненные пушкинские портреты кисти В. А. Тропинина, О. А. Кипренского, гравюру Н. И. Уткина, которая имелась в его собрании. Но он изобразил его по-своему. В своем рисунке Шаляпин акцентировал одухотворенность Пушкина, огромный лоб и широко раскрытые, сверкающие вдохновением глаза. Это образ поэта — певца свободы и разума, чьи слова из «Вакхической песни» Шаляпин набросал в альбоме одного из своих друзей:

Ты, солнце святое, гори!
Как эта лампада бледнеет
Пред ясным восходом зари,

Так ложная мудрость мерцает и тлеет
Пред солнцем бессмертным ума.
Да здравствует солнце, да скроется тьма!

Шаляпин умел видеть и понимать духовную красоту людей, с которыми ему приходилось общаться. Подтверждение этого — портреты Толстого и Римского-Корсакова, исполненные им в конце 1908 года. Шаляпин посетил Льва Николаевича 9 января 1900 года в его московском доме в Хамовниках. Он пришел вместе с Рахманиновым, под аккомпанемент которого спел его романс «Судьба», «Старого капрала» Даргомыжского и другие вещи. Прошло восемь лет, но в памяти Шаляпина облик Толстого не потускнел, и он быстро набросал его крутой лоб, зоркие глаза под мохнатыми бровями, бороду патриарха. В этом небольшом рисунке он выразил свое преклонение перед «духовным гигантом».

Точностью передачи натуры отмечен и портретный набросок Римского-Корсакова. Сделанный через несколько месяцев после смерти композитора, он был своеобразной данью его памяти.

Портретные наброски Толстого и Римского-Корсакова появились экспромтом во время посещения Шаляпиным заболевшего друга — музыканта Андреева. Об этом оставил воспоминание один из свидетелей их встречи. «Какие у вас разнообразные таланты, — сказал я, обращаясь к Андрееву и Шаляпину. — Вы и поете, и играете, и острите! — Это что еще! — ответил Андреев. — Я и рисовать могу! — Он взял лист бумаги и стал изображать на ней свой портрет.

— Плохо, Васюк, — сказал Шаляпин, — я лучше тебя рисую. Без оригинала нарисую портреты. Угадаешь ли кто? — Скоро на том же листке из-под пера Шаляпина появился портрет Л. Н. Толстого, затем Н. А. Римского-Корсакова. Портреты оказались похожими, и Андреев их похвалил.

— Федя, подпиши их, — сказал он, — ты так здорово рисуешь! Может быть, потом будешь знаменитым художником. Подпишись!»

Самый драгоценный среди шаляпинских рисунков, несмотря на его незавершенность, — портрет Горького. Их дружбой гордилась демократическая Россия. В 1903 году в Одессе даже была издана брошюра «Гордость России Максим Горький и Федор Шаляпин», где подчеркивалась идейная близость писателя и певца. Общение с великим писателем духовно обогащало Шаляпина, оплодотворяло его творчество. «Так хорошо я себя всегда чувствую, побыв с тобой, — писал Шаляпин Горькому, — как будто выпил живой воды. Эх ты, мой милый Алексей, люблю я тебя крепко; ты как огромный костер — и светишь и греешь тепло».

Максиму Горькому подарил Шаляпин фотографию со своего портрета, сделанного В. Серовым. Надпись на ней многозначительна: «...что за народ, что за страна такая славная, могучая выковала Горького Максима, ее чудеснейшего сына. Я рад, что здесь я живу в такой стране».

4 марта 1917 года в квартире Горького собрались виднейшие деятели культуры. Из своей среды они избрали представителей для разработки документа об охране и развитии искусства в России. В эту группу вошли Горький, Шаляпин, Бенуа, Рерих, Петров-Водкин, Добужинский, Фомин. На следующий день во время совещания Шаляпин на одном листе сделал девятнадцать набросков — портретов и карикатур, среди них изображения Горького, Бенуа и Рериха.

Бенуа сберег этот редчайший лист и своей рукой надписал, кем, когда и где были сделаны рисунки.

Сидя рядом с Горьким за освещенным вечерним столом, Федор Иванович беглыми штрихами плохо заточенного карандаша, прорывавшего тонкую бумагу, набросал хорошо ему знакомые и любимые черты: чуть скуластое лицо, высокий, прорезанный морщинами лоб, шапку густых коротко остриженных волос, крепко сжатые губы под широкими нависшими усами, усталые глаза. Много замечательных портретов Горького создали лучшие художники России, но маленький шаляпинский набросок не тускнеет среди них. Он навсегда останется свидетельством большой дружбы, ценным историческим и художественным документом.

В 1919 году, после возвращения от Репина из Куоккалы, Чуковский и Блок посетили Шаляпина и рассказали ему о жизни старого живописца, оказавшегося в Финляндии и тоскующего по родине. Под впечатлением их рассказа Шаляпин и набросал портрет Репина. Он нарисовал его одиноко стоящим на берегу Финского залива — знакомая по многим изображениям, суховатая, легкая, немного сутулая фигура художника, характерная посадка головы. Чувствуется, как Репин, не отводя глаз, часами всматривался в шпили и купола Петрограда и Кронштадта.

В трех набросках запечатлел Шаляпин художника Бенуа: высокий лоб, небольшие усы, бородка клинышком, глаза, скрытые за стеклами пенсне, характерная поза человека, привыкшего думать над книгой, склоняться над рукописью. На каждом из них имеется автограф изображенного — знак признания портретного сходства.

Шаляпин не однажды рисовал Коровина. На сохранившемся наброске мы видим художника таким, каким он запомнился друзьям: открытое, жизнерадостное и в то же время «несколько иконописное лицо с темной бородкой», лицо человека, уверенно и твердо идущего избранным путем.

Шаляпин рисовал и Головина. Во время сеансов, когда художник писал его портреты в ролях, артист имел возможность хорошо изучить лицо друга. И однажды, думая о нем, легкой линией очертил его красивый энергичный профиль.

Все, кто общался с Шаляпиным, отмечали его необычайную внимательность и умение слушать собеседника, как бы впиваясь в него, улавливая каждое слово и жест говорящего. Ничто не ускользало от его взгляда. Эта наблюдательность сказалась в его портретах литераторов, артистов, антрепренеров.

Преуспевающий журналист, драматург, театральный рецензент Ю. Д. Беляев не раз писал о Шаляпине, неоднократно беседовал с ним. Федор Иванович доброжелательно относился к нему и во время одной из дружеских пирушек нарисовал его большой портрет. Перед нами весьма дородный, довольный собой человек средних лет; в глазах его веселые искорки, видно, что он остроумен и образован, но склад чувственных губ выдает обостренное самолюбие и стремление хорошо пожить и сладко покушать. Это не человек идейной борьбы и творческого порыва. Треволнения жизни не отразились на его спокойном, гладком лице. Вероятно, желая смягчить впечатление от слишком глубокого прочтения натуры, Шаляпин подписал: «Кажется — это Юрий Беляев? а... впрочем, как Вам угодно».

Каждая значительная личность заставляла Шаляпина браться за карандаш портретиста. Ю. М. Юрьев, один из лучших артистов Александринского театра,

познакомился с Шаляпиным еще в первые годы его службы на оперной сцене. В 1918 году Юрьев организовал «Трудовое товарищество», положившее основание Большому драматическому театру... В состав «Товарищества» вошли А. М. Горький, М. Ф. Андреева, М. В. Добужинский, архитектор А. И. Таманян, позднее композитор Ю. А. Шапорин и А. А. Блок. «В августе из Москвы вернулся Шаляпин, — вспоминал впоследствии Юрьев, — и примкнул к нашей общей работе, активно участвуя в заседаниях «Трудового товарищества», происходивших у меня на дому». Здесь и был создан портрет Юрьева, в котором подчеркнута одухотворенность и самоуглубленность большого артиста.

К лучшим рисункам Шаляпина может быть отнесен также портрет журналиста Н. А. Соколова.

Любой из шаляпинских портретных набросков — маленькое психологическое исследование. Кого бы он ни изображал — организатора «Русских сезонов» в Париже С. П. Дягилева, театрального администратора Барского с его глуповатой физиономией человека, претендующего на светскую обворожительность, или неизвестных нам лиц, присутствующих в 1919 году на заседании дирекции Мариинского театра, Шаляпин остается верен себе: несколькими точными и быстрыми штрихами передается не только сходство, но выявляется самое основное, определяющее в характере человека.

Шаляпина никогда не покидало чувство юмора. Он был всегда остроумен, мастерски рассказывал забавные истории, анекдотические случаи, изображал в лицах комические сценки. Артист умел подшутить и над собой в веселом устном рассказе или эпиграмме. В 1901 году, приехав в Милан, он перед выступлением в театре «Ла Скала» подарил одной соотечественнице автоэпиграмму:

Я здесь в Милане — страус в клетке
(в Милане страусы так редки),
Милан сбирается смотреть,
Как русский страус будет петь.
И я пою, и звуки тают.
Но в воздух чепчики отнюдь
Здесь, как в России, не бросают.

С молниеносной быстротой Шаляпин набрасывал автошаржи. В начале сентября 1907 года певец отправился в гастрольное турне по Америке. По дороге, остановившись в Петербурге, он навестил своего друга карикатуриста П. Е. Щербова. В доме художника он сделал два рисунка. Шаляпин изобразил себя огромным детиной с подчеркнуто толстой шеей, непомерно большой верхней губой и задранным носом. Эти преувеличения создают впечатление комической важности, с какой некоторые певцы, пробуя голос, монотонно и нудно тянут звук.

Иронизируя над неумными и неумеренными в своих восторгах поклонниками, Шаляпин в 1916 году исполнил оригинальный автошарж, который можно назвать «Я гений!». С лукавой усмешкой он нарисовал взбитый надо лбом кок волос, самодовольно сощуренные щелочки-глаза, вздернутый над длинной губой нос. От тщеславия и гордости все тянется ввысь — волосы, нос, подбородок и шея, выступающая из стоячего отложного воротничка, подвязанного пышным «художественным» бантом.

У Шаляпина была излюбленная форма автошаржа, которой он пользовался чаще других: две-три линии очерчивали овал лица, манишку, воротник; завиток означал характерный шаляпинский локон над лбом, два штриха намечали глаза, две жирные точки — ноздри, еще два штриха — нос. Такой меткий, очень похожий шаржированный автопортрет из линий и точек не мог не вызывать веселой улыбки. Эти шаржи Шаляпин охотно дарил приятелям. Один из них он сделал 9 марта 1914 года в столовой Академии художеств на «встрече весны», которую он праздновал вместе со студентами. На фотографии всех участников праздника Шаляпин написал свой тост: «Вспоминайте, дорогие друзья мои, Весну, Любовь, Надежды и будьте счастливы. Пусть горе жизни исчезнет перед мужественным лицом Вашим, как исчезает дым перед лицом огня. Вперед!» — и подарил вместе с фотографией один из своих автошаржей студентам.

Отдельные автошаржи Шаляпина воспринимаются почти как политические карикатуры. Таковы его шаржи 1907 года с немецким орденом. Один из этих рисунков он снабдил подписью: «Это я после свидания с императором Вильгельмом перед отъездом в Америку». Пародируя картину Федотова «Свежий кавалер», артист нарисовал себя в халате. На левой стороне груди прикреплен крест и написано «немецкий орден», а на правой — орден в виде кукиша с надписью «русский орден». Чертам своего лица Шаляпин придал необычайную напыщенность и важность, якобы вызванную «высочайшей наградой». Так, выражая презрение к ордену, пожалованному ему одним коронованным правителем, он в то же время горько иронизировал над тупым равнодушием монарха российского, ничем не отметившего его многолетнее служение отечественному искусству.

Среди шаляпинских рисунков было немало остроумных шаржей на коллег по оперной сцене, художников, знакомых. В январе 1908 года Шаляпин встретился со знаменитым итальянским певцом Энрико Карузо, с которым познакомился за семь лет до этого в Милане, где они вместе пели в опере Бойто «Мефистофель». Между артистами установились приятельские отношения. Карузо хорошо рисовал, и возможно, что в ответ на его дружеский шарж Шаляпин исполнил свой. «Вива, Энрико!» — подписал он под изображением коренастого плотного человека с широким энергичным лицом, короткими усиками и быстрыми черными глазами. Сквозь добрый юмор, которым окрашен шарж, проступает характер Карузо — открытый, радушный, жизнерадостный.

В одну из веселых минут встречи масленицы Шаляпин сделал шарж на своего друга И. М. Москвина — артиста Московского Художественного театра. Клок волос, характерные линии широкого носа, рта, чуть намеченный подбородок, пенсне — несколько штрихов, но облик Москвина схвачен с исчерпывающей полнотой и острым юмором.

Шарж Шаляпина, который он шутливо назвал «Портрет Коровина», исполненный 14 сентября 1906 года, — один из самых известных. Певец изобразил своего друга в профиль, стремительно бегущим, без пиджака, в жилетке с развязавшимся хлястиком, с торчащими на затылке волосами... но без лица.

Появление этого шаржа связано с событиями конца 1906 года, когда на Шаляпина обрушились черносотенные газеты, угрожая расправой за революционные симпатии. Эти угрозы очень пугали Коровина. Поэтому Шаляпин и изобразил своего друга «потерявшим лицо» от страха за него и бегущим к нему на помощь.

При всей дружественности шаржи Шаляпина на знакомых и приятелей всегда нечто большее, чем просто шутка, и в них зачастую звучат социальные нотки. В этом смысле интересен шарж на барона В. Д. Стюарта, важного петербургского чиновника. Шаляпин был в хороших отношениях с семьей Стюартов... Но эта симпатия не помешала ему запечатлеть одного из баронов таким, как его видел беспощадный глаз художника. Шаляпин изобразил Стюарта в домашней обстановке, его форменный сюртук расстегнут, в правой руке он держит скрипку. Лицо барона, гордившегося своим аристократизмом, совсем заурядно, он лыс, и его череп неправильной формы смешон. Тонкая ирония проскальзывает в том, что барон показан с моноклем и огромным перстнем на пальце левой руки. Убежденный монархист, считавший необходимым сохранение сословных привилегий, Стюарт в этом шарже воспринимается как олицетворение деградации и упадка дворянства.

Не однажды Шаляпин рисовал забавные карикатуры на И. Г. Дворищина, близкого к нему человека, впоследствии актера и режиссера Мариинского театра. Об этих шаржах упоминалось в одной из петербургских газет: «Кто не знает Исайку Дворищина. Исайка является в буквальном смысле телохранителем Федора Ивановича. Исайка увековечен с Шаляпиным на одной фотографии. Федор Иванович не раз рисовал на него карикатуры». Одна из этих карикатур, исполненная в Монте-Карло в марте 1911 года, сохранилась в собрании Ленинградского театрального музея.

Она имеет развернутый сюжет. «Исайка» — как его звали Шаляпин и друзья — изображен в номере гостиницы. Он стоит в длинном халате перед камином и, глядя в зеркало, пробует голос. Из его непомерно открытого рта выскакивают нотные знаки, а от громкого, сотрясающего стены пения даже покосилась картина на стене. Но «Исайка» ничего не замечает: скрестив руки на груди, раздувая ноздри и напрягаясь так, что на шее у него выступил кадык, он любуется собой и сам себя хвалит: «Правду говорит Шаляпин, что нас только двое!.. какое *до-диез* закатываю, чуть горло вчера себе не свихнул...»

Эта карикатура не только веселая насмешка над безудержным увлечением «Исая» пением. Как все шаляпинское, этот рисунок имеет обобщающий смысл. Здесь им высмеяны оперные артисты, любители и поклонники «звучка» — малоосмысленного пения, желающие покорить публику звучностью голоса, а не художественностью исполнения.

Позируя зимой 1908 года Головину для портрета в роли Олоферна, Шаляпин сделал карикатуру на Николая II. Вот как описывает возникновение этой карикатуры Альмединген: «Во время одного из последних перерывов Федор Иванович шутливо обращается к своему другу (карикатуристу Щербову): «Послушай, Паша, а я, кажется, не хуже тебя рисую карикатуры»... Садится за стол, берет какую-то бумажку и начинает сосредоточенно и быстро что-то чертить. Подходим и видим — на бумаге появляется карикатура на Николая II... Удивительно, с какой легкостью, без поправок Федор Иванович нарисовал «главу империи». Раздается общий смех». Действительно, «хозяин земли русской», как именовал себя Николай II, представлен скудоумным, затянутым в мундир офицериком, пытающимся придать своему лицу выражение значительности, а позе царственное величие.

Постоянной мишенью шаляпинского юмора были «господа чиновники» императорских театров... В своих мемуарах Шаляпин писал: «Что мне прежде всего бросилось в глаза на первых порах моего вступления в Мариинский театр, это то, что управителями труппы являются вовсе не наиболее талантливые артисты... а какие-то странные люди с бородами и без бород, в вицмундирах с золотыми пуговицами и с синими бархатными воротниками. Чиновники». Их лощеные фигуры он увековечил в одном из неоконченных шаржей. Как символ бюрократической системы управления искусством предстают четыре чиновника, одинаково безликие в своей застылой тупой важности.

Много родилось под карандашом и пером Шаляпина шаржей и карикатур. Зачастую мы не знаем изображенных лиц, но каждый рисунок полон юмора, а подчас и едкого сарказма.

Шаляпин-художник, как и Шаляпин-артист, никогда не знал успокоенности. Об этом напоминают слова, написанные им в 1906 году: «Нужно всегда гнать прочь спокойствие, ибо радость настоящей жизни в беспокойстве».

Творческая неутомимость, присущая Шаляпину, проявилась и в жанровом разнообразии его рисунков. При огромной любви к родной природе он не мог пройти мимо нее как художник, не отразив в своих зарисовках. Два сохранившихся наброска связаны с впечатлениями Шаляпина от пейзажей окрестностей Ратухина, где он построил на высоком берегу речки Нерли дачу. Мечтая во время напряженной работы об отдыхе среди милой его душе природы, он набрасывал на бумаге эти знакомые в мельчайших подробностях места.

Один из рисунков назван Шаляпиным «Не клюет». На нем запечатлена знакомая каждому рыбаку сценка — терпеливое и самозабвенное созерцание поплавка, упрямо застывшего на воде. Несколькими сочными пятнами и штрихами Шаляпин наметил широкий водный простор и на нем лодку с двумя неподвижными фигурами рыболовов. Справа над рекой нависли густой кустарник и ветвистые деревья. В плотных тенях, в неподвижности воды и листьев хорошо выражена тишина раннего летнего вечера.

Шаляпин прекрасно знал русские леса, поля и реки. Но больше всех других рек любил Волгу. На волжских берегах видел он богатырей, играючи перетаскивающих многопудовые кули и мешки. Здесь он, семнадцатилетний юноша, добираясь из Астрахани в Нижний Новгород на ярмарку, сам грузил и разгружал баржи.

В его память навсегда врезалась песня о дубинушке и ее герои — волжские бурлаки и грузчики. Одного из них он и нарисовал, создав своеобразную иллюстрацию к своему исполнению народной песни.

По дощатым мосткам, медленно переставляя ноги, движется здоровенный мужик. Он в коротких портах, широкой рубахе и тяжелых опорках. На спине его огромный, набитый до отказа мешок с надписью — «18 пуд.». Мешок больше грузчика, из-за него едва видны клинышек бороды и часть его лица. Велик груз, не всякому под силу, но обнаженная до локтя рука в рукавице крепко держит мешок. Не пригнуть ему к земле волгаря.

Все рисунки Шаляпина согреты любовью к жизни, ее ярким и разнообразным проявлениям. Это оптимистическое мироощущение очень хорошо выражено в его этюде обнаженной женской фигуры, исполненном 5 января 1907 года. Он нарисо-

вал молодую женщину в расцвете сил. Слегка наклонившись над ванной, она пробует, не горяча ли вода, дотрагиваясь до нее кончиками пальцев. В изображении обнаженного тела у Шаляпина нет сухой отвлеченности академических рисунков. Он откровенно любуется своей моделью.

Пейзажи, шаржи, автопортреты Шаляпина отмечены не только талантом, но и определенным мастерством. Это подтверждает интересный двойной портрет Шаляпина, опубликованный в петроградской газете в 1918 году. Рисунок сопровождался подписью: «Загадочная картинка. Перед Вами два портрета Шаляпина: один написан самим артистом, другой — художником Дени. Какой рисунок принадлежит знаменитому артисту?» При этом под наброском Дени был поставлен автограф Шаляпина. Требуется немало усилий, чтобы установить, какой из этих одинаково схожих с натурой, выразительных, броских и лаконичных портретов исполнен известным профессиональным карикатуристом и какой артистом-художником.

Конечно, Шаляпин внимательно присматривался к тому, что делали его друзья-художники, усваивая отдельные профессиональные навыки и приемы. Но по манере исполнения лучшие его рисунки совершенно самостоятельны и оригинальны. Своей непосредственностью и артистической одухотворенностью они ассоциируются с рисунками Пушкина.

Графика занимает основное место в наследии Шаляпина-художника, но предпочтение, оказанное ей, объясняется лишь тем, что любой клочок бумаги, карандаш, перо, наконец, спичка чаще попадались под руку и само рисование не требовало особых приспособлений и длительного времени. Между тем живопись тоже влекла Шаляпина. Коровин, говоря о любви артиста к живописи, вспоминал: «Когда приходил ко мне в декоративную мастерскую, то просил меня: «Дай мне хоть собаку пописать». Брал большую кисть и мазал, набирая много краски». Коровин приводит забавную подробность о живописных «опытах» Шаляпина. Посещая мастерскую художника, он часами старательно писал масляными красками чертей, «как-то особенно заворачивая у них хвосты». Об этих веселых картинах напоминает рисунок «Черт». С истинно гоголевским юмором нарисовал Шаляпин проказливого героя народных сказок — тощего, мохнатого, с уморительно грозной физиономией, с рожками, оттопыренными ушами и с копытцами на тонких ножках. Артист сопроводил рисунок иронической надписью: «Люблю чертей! — веселая публика, — а главное и замечательное то, что черту все равно, что о нем говорят, пишут, поют и рисуют».

Приглядевшись в мастерских Коровина, Серова и других живописцев к их работе, Шаляпин стал заниматься пейзажной живописью. Комаровская рассказывает, что в 1911 году во Франции Шаляпин вместе с Коровиным писал этюды в окрестностях Виши: «Коровин пишет, а Шаляпин пристроится рядом на складном стуле и тоже пишет, поглядывая на этюд Коровина. Тот смеется: «Ты что у меня слизываешь». Во время одной из совместных летних поездок художника и артиста в Ратухино был, по всей видимости, написан пейзаж, под которым стоят две подписи. На нем изображен луг, заросший травой, вдали — фигурка и красное пятнышко косынки, а по горизонту — кайма леса.

В 1916 году Шаляпин решил испробовать свои силы как живописец-портретист. Появление выполненного масляными красками автопортрета связано с пози-

рованием артиста сразу четырем художникам. Видя свое изображение у различных по творческому складу живописцев, он захотел сам рассказать о себе языком живописи. И здесь, как и во всем, что он делал, Шаляпин проявил самобытность, выразив свое обобщенное представление о личности артиста. Он написал себя почти в полный рост, в свободном бархатном плаще, с открытой шеей и обнаженными руками, скрещенными на груди.

Шаляпин стоит, повернувшись вполоборота, глядя прямо перед собой, как бы представляя образ, который ему предстоит воплотить. Его лицо выражает душевную гармонию и спокойствие. Уверенностью, величием и даже торжественностью веет от всей его фигуры. Вместе с тем в автопортрете нет и намека на какую-либо помпезность или ложную театральность. Замыслу автопортрета отвечает и его строгая монументальная композиция: все второстепенные детали сведены к минимуму, четким силуэтом выделяется фигура на фоне стены. Шаляпин успешно справился с очень трудной задачей, живописной передачей тела, хорошо написал лицо и шею, широкими свободными мазками исполнил плащ и фон. Даже если считать верным свидетельство Дворищина, что лицо в портрете было несколько проработано кистью Репина, то общий замысел, композиция и вся живопись автопортрета свидетельствуют о немалых возможностях Шаляпина в этой области искусства.

Помимо автопортрета Шаляпин осенью 1918 года исполнил портрет Дворищина. «Сейчас масляными красками писал Исая, — сообщал Федор Иванович дочери Ирине, — лицо вышло хорошее, но преступное. Он ругается».

Малое число живописных произведений Шаляпина не позволяет делать широких обобщений, но совершенно очевидно, что его кисть была способна воплотить серьезные замыслы.

Много рисуя, занимаясь живописью, Шаляпин, однако, больше всего любил скульптуру. Коненков сообщил в своей статье очень интересный факт: «Однажды Шаляпин сказал нам, художникам, что он рожден быть скульптором.

— Что вы, Федор Иванович, — удивились мы, — вы — непревзойденный певец и артист?

— Если бы все знали, какой огонь тлеет во мне и угасает, как свеча, — ответил Шаляпин».

В этих словах не было рисовки, Шаляпин действительно обладал даром скульптора. Это ярче всего сказалось в созданных им на сцене живых изваяниях, которые по мощи пластического выражения и драматизму можно приравнять к статуям любимого им Микеланджело.

Коровин вспоминал, что летом Шаляпин мог целые дни проводить на озере и, глядя на отражение в воде, лепить из прибрежной глины свою голову. По-настоящему скульптурой ему удалось заняться лишь однажды, в октябре 1912 года, когда он исполнил свой бюст. История создания автопортрета может быть восстановлена довольно точно. Скульптор Гинцбург посоветовал ему заняться лепкой и сделать скульптурный автопортрет. Шаляпину понравилась эта мысль. Он превратил одну из комнат своего дома в импровизированную студию, привез глину, поставил станок и начал работать. Через несколько дней он пригласил Гинцбурга, и тот был поражен достигнутыми результатами: бюст был очень похож и хорош по лепке. Одним из первых, кто увидел новое произведение, оказался

Гиляровский. Бюст понравился писателю, и Шаляпин подарил ему на память фотографию с дружеской надписью: «Моему старому другу, дяде Гиляю от новорожденного скульптора». Артист отблагодарил и Гинцбурга. Он послал ему прекрасную фотографию в своей лучшей по пластической выразительности роли Олоферна с многозначительным посвящением: «Милому Илье Яковлевичу Гинцбургу. В знак благодарности за данную мне идею лепить и за указания. Ф. Шаляпин. Петербург. Декабрь 1912 г.».

Работа Шаляпина над бюстом вскоре стала общеизвестна. Многие журналы поместили фотографии, запечатлевшие его за лепкой. В журнале «Искра» появились даже три фотографии, изображающие Шаляпина около бюста. Он как бы разыграл перед фотообъективом маленькую шутливую сценку — «Артист-скульптор» и дал для каждого снимка текст: «надо мой подбородок выровнять», «волосы поднять», «теперь, кажись, я похож...». Иллюстрации сопровождались краткой заметкой: «Недюжинный талант Ф. И. Шаляпина проявляется все в новых и новых формах. Превосходный артист и певец — он в то же время и прекрасный музыкант-пианист. Теперь Федор Иванович оказался и скульптором. Ряд печатаемых фотографий наглядно показывает, с каким вниманием он относится к этому искусству, не забывая в то же время, что он все-таки артист». Бюст тогда же был отлит в гипсе.

Бюст-автопортрет — своеобразная лирическая исповедь артиста. Он показал себя в сокровенный момент творчества, как бы вслушивающимся в наплывающие звуки. Его взгляд устремлен вдаль. Еще мгновение — легкий трепет пробежит по лицу, и оно преобразится: губы разомкнутся, и польется песня.

Шаляпин-скульптор не ограничился только одним автопортретом. В 1914 году в газетах промелькнуло сообщение, что он выполнил бюст К. Коровина.

Шаляпин лепил себя и в ролях. Исполненные в глине и не отлитые в гипсе, эти скульптурные работы безвозвратно погибли. Об одной из них, созданной Шаляпиным в мастерской скульптора профессора Л. В. Шервуда, красочно рассказывает Э. Каплан, в те годы студент Академии художеств: «... профессор Шервуд повел Федора Ивановича к себе в мастерскую; мы плотной цепью двинулись за ними. Шаляпин обошел стоявшие статуи — копии с известных классических скульптур... осмотрел начатые работы студентов, что-то похвалил, а потом скинул с себя пиджак, засучил рукава, взял из стоявшего на полу ящика с мокрой глиной большой ком, бросил его на деревянный станок для лепки и быстрыми, очень сосредоточенными движениями, казалось, искушенных в этом деле рук вылепил лежащую голову своего Олоферна...

Мы не успели опомниться, а его уже не было, осталась лежащая голова Олоферна с вытянутой бородой, неподвижная в застывающей глине, но повествующая о большом и малом, добром и злом, едином в своем постоянном противоречии».

Неустанные занятия Шаляпина изобразительным искусством в конечном счете были подчинены одной цели, служили его основному призванию — театру. Точность рисунка, скульптурная ясность формы и живописность — все это сливалось в шаляпинских гримах. Он был поистине «виртуозом грима», и его сценические портреты столь же впечатляли и убеждали, как произведения живописи и скульптуры.

Мастерству грима Шаляпин учился уже в раннюю пору своей сценической деятельности. Первыми его наставниками в этом деле были драматические актеры, а позже художники.

Один из учеников Левитана рассказал о разговоре, который произошел между пейзажистом и певцом: «Вы, Федор Иванович, чего доброго, и живописью занимаетесь? — спросил как-то Левитан Шаляпина, на что последний ответил, что только на собственной шкуре, намекая на свою способность гримироваться».

«Живописью на собственной шкуре» Шаляпин занимался больше всего.

Он гримировал для каждой роли не только лицо и шею, но руки и, если было необходимо, тело. Для своего времени это явилось замечательным новшеством... «Когда я вышел на сцену одетый в свой костюм и загримированный, — писал впоследствии Шаляпин о первом выступлении в роли Мефистофеля в Милане,— это вызвало настоящую сенсацию, очень лестную для меня. Артисты, хористы, даже рабочие окружили меня, ахая и восторгаясь, точно дети, дотрагивались пальцами, щупали, а увидев, что мускулы у меня подрисованы, окончательно пришли в восторг».

Создав тот или иной сценический портрет, Шаляпин не пользовался им как раз и навсегда данной маской. Старк говорил, что артист постоянно менял свои гримы, добиваясь все большей и большей выразительности. Только в гриме Мефистофеля можно проследить четыре основных варианта, не считая переходных.

Шаляпинский грим создавался в расчете на масштабы больших сцен и громадных театральных залов. Он наносил краски пальцами, изредка прибегая к растушевке, широкими и контрастными мазками «точно лепил свое лицо». При близком рассмотрении такой грим казался беспорядочным сочетанием мазков, но на огромной оперной сцене он производил удивительное по художественному эффекту впечатление. Манера гримировки Шаляпина была родственна живописным приемам Коровина и Врубеля.

Гриму Шаляпина был свойствен предельный лаконизм. «Грим — очень важная вещь,— говорил Шаляпин,— но я всегда помнил мудрое правило, что лишних деталей надо избегать в гриме так же, как и в самой игре. Слишком много деталей вредно. Они загромождают образ».

Шаляпин открыл новый этап в искусстве грима. Он был первым подлинным художником-гримером в полном смысле этого слова. Созданный им «стильный грим» (шаляпинский термин) обладал всегда характерными чертами времени и страны. Изменяя грим на протяжении спектакля, он подчеркивал внутреннее развитие образа. Так, в Борисе Годунове грим изменялся в каждой картине, и зрители видели, как «страдания и макбетовские муки разъедают человека», как появлялись и углублялись морщины, как седина серебрила волосы и бороду.

Шаляпин «гримировал» и аксессуары. Выступая в роли Еремки, он расписал даже валенки. Когда по ходу действия в «Дон Кихоте» потребовалось вывести на сцену лошадь, то по указанию Шаляпина ее «загримировали». В интервью о премьере «Дон Кихота» в Монте-Карло Шаляпин рассказал: «При первом моем выезде на лошади публика, пораженная моим гримом, вся встала и устроила овацию. Лошадь, на которой я выезжал, была по моим указаниям «загримирована», я попросил художника оттенить у нее ребра и все кости. Этот «грим» произвел сильное впечатление».

О юмористическом, но поучительном эпизоде, связанном с созданием «образа» Россинанта, рассказал артист и режиссер В. А. Лосский. Для постановки оперы «Дон Кихот» в Большом театре Шаляпин после долгих поисков из множества «кандидатов» на роль Россинанта отобрал на бойне скелетоподобную, заморенную белую лошадь. Но накануне премьеры конь пал. Чтобы не срывать спектакль, решили загримировать театрального ломовика. «Финал истории — в пятницу 12 ноября 1910 года, перед началом премьеры. Арьерсцена. Ведра с красками, огромные кисти. Мобилизация художников и режиссеров — они коллективно превращают терпеливого ломовика в персонаж Сервантеса: ...возникает произведение искусства. Последние штрихи гениально наводит сам Шаляпин. Еще мазок, и Россинант II создан!»

Уже современникам Шаляпин был известен не только как артист, но и как график, скульптор, живописец, художник-гример. Его гримы встречали одинаково восторженный прием у широкой публики и у художников. Рисунки артиста постоянно помещались во многих журналах и газетах.

Шаляпин был одним из инициаторов первой выставки артистов-художников, организованной в конце 1911 года. На ней помимо Шаляпина показывали свои работы солисты оперы И. В. Ершов, М. М. Чупрынников, балетмейстер Н. Г. Легат, дирижер Мариинского театра Э. А. Крушевский, артист французской драматической труппы П. Робер.

В рецензии по поводу этой выставки как самое интересное и значительное отмечались шаляпинские наброски и автопортрет.

Значение Шаляпина как художника-карикатуриста подтверждается его участием в 1915 году на петербургской выставке первого «Салона юмористов», где показывали свои рисунки П. Щербов, В. Дени, Н. Ре-ми, П. Трубецкой, В. Лебедев, Д. Мельников, М. Демьянов, братья Н. и С. Легат, А. Радаков, П. Бучкин, В. Сварог.

Вс всех видах изобразительного искусства, которыми занимался Шаляпин, он создавал яркие художественные произведения, и каждое из них — свидетельство его неисчерпаемой одаренности, многогранности его гениальной, поистине ренессансной натуры.

Всю творческую жизнь рядом с Шаляпиным шли художники. Они запечатлели его в пору расцвета и зрелости таким, каким его знали современники, каким его видели на сцене. И в ночь на 13 апреля 1938 года русский живописец Николай Дмитриевич Милиоти исполнил последний, посмертный портрет Шаляпина...

Творчество Шаляпина живет в музыкальных записях, сохранивших его голос, в рисунках, живописных полотнах и скульптурах. Шаляпин живет в душе народа, красоту которой он сумел раскрыть с огромной щедростью и силой.

ДЕЯТЕЛИ ИСКУССТВА
О Ф. И. ШАЛЯПИНЕ

С. В. РАХМАНИНОВ

«Умер только тот, кто позабыт». Такую надпись я прочел когда-то, где-то на кладбище. Если мысль верна, то Шаляпин никогда не умрет. Умереть он не может. Ибо он, этот чудо-артист, с истинно сказочным дарованием, незабываем. Сорок один год назад, с самого почти начала его карьеры, свидетелем которой я был, он быстро вознесся на пьедестал, с которого не сходил, не оступился до последних дней своих. В преклонении перед его талантом сходились все: и обыкновенные люди, и выдающиеся, и большие. В высказанных ими мнениях все те же слова, всегда и везде: необычайный, удивительный. И слух о нем пошел по всей земле, не только — всей Руси великой.

Не есть ли Шаляпин и в этом смысле единственный артист, признание которого с самых молодых лет его было общим? «Общим» в полном значении этого слова. Да! Шаляпин — богатырь. Так было. Для будущих поколений он будет легендой.

•

Н. К. МЕТНЕР

Я всегда считал его (С. В. Рахманинова.— *Ред.*) артистом легендарного характера. Он вместе с Шаляпиным и Станиславским дал нам, москвичам, самые ценные художественные впечатления, и все они трое почему-то непрерывно встают в моей памяти, как три легендарных великана.

К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ

Посмотрите на руки Шаляпина! Вы никогда не узнаете его кисть. Он «гримирует» кисть, и в каждой роли у него разная рука: то рука его очаровательна, то как грубая лапа... Шаляпин не смотрит свой жест, а чувствует его в каждом движении. У него есть какое-то движение, идущее от тела, где-то оно кончается и возвращается обратно. Если действия логичны, то ничего не нужно подчеркивать. Действуйте ровно столько, сколько это нужно вам. Если же вы стараетесь, то это уже лишнее...

Вы должны научиться «жрать» знания. Я всегда в таких случаях вспоминаю Шаляпина. Как-то на вечеринке я сидел с Мамонтовым, и мы издали наблюдали молодого Шаляпина, находившегося в кругу больших мастеров; там были Репин, Серов и др. Он слушал их с жадностью, стараясь не проронить ни единого слова. Мамонтов толкнул меня и сказал: «Смотри, Костя, как он жрет знания». Вот и вы должны так же «жрать» знания.

Согласные надо петь, смаковать. Шаляпин допевал каждую согласную. Баттистини также. Бельканто не будет без согласных. Шаляпин поет каждую букву. Шаляпин умел петь на согласных, этим он отличался от других певцов. Мне пришлось много разговаривать с Шаляпиным в Америке. Он утверждал, что можно выделить любое слово из фразы, не теряя при этом необходимых ритмических ударений в пении. Фокус Шаляпина в слове...

Вл. И. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО

Про Шаляпина кто-то сказал: когда бог создавал его, то был в особенно хорошем настроении, создавая на радость всем.

Когда я уходил со спектакля Шаляпина — в сущности, первого законченного артиста-певца нашего направления — и когда припоминал ту или иную черту его исполнения, я не мог ответить на вопрос, откуда приходило очарование— от того, как он пел, или от того, как нервно двигался и отирал красным шелковым платком холодный пот, или от того, как он молчал, как его пауза выразительно звучала в оркестре.

Посмотрите на его фотографию в Дон Кихоте — и вы увидите в этих отрешенных от действительности глазах, в этой истощенной фигуре одухотворенного борца с мельницами, нищего рыцаря, столько же вдохновенного, сколько и смешного. Это художественный портрет.

И посмотрите сотни фотографий славных певцов Аид, Радамесов, Далил, Германов, Раулей, Маргарит, Снегурочек, Онегиных и пр. и пр.,— и перед вами пройдет только галерея ряженых.

Л. М. ЛЕОНИДОВ

Когда читаешь «Фауста» по-немецки, «Онегина» по-русски, слушаешь Шаляпина или Крейслера, то не скажешь, что Гёте писал по-немецки, Пушкин по-русски, или [что] Шаляпин — бас, а Крейслер — скрипач. Тут и язык, и голос, и инструмент — это подсобное, это средство для восприятия чего-то огромного, гениального. И как все гениальное просто, кажется легко, понятно и волнует, и как волнует, до слез, даже если это и смешно.

Вс. Э. МЕЙЕРХОЛЬД

...*Музыкальная драма должна исполняться так, чтобы у слушателя-зрителя ни одной секунды не возникало вопроса, почему эту драму актеры поют, а не говорят.*

Образцом такой интерпретации ролей, когда у слушателя-зрителя не является вопроса: «почему актер поет, а не говорит»,— может служить творчество Шаляпина.

Он сумел удержаться как бы на гребне крыши с двумя уклонами, не падая ни в сторону уклона натурализма, ни в сторону уклона той оперной условности, которая пришла к нам из Италии XVIII века, когда для певца важно было в совершенстве показать искусство производить рулады, когда отсутствовала всякая связь между либретто и музыкой.

В игре Шаляпина всегда *правда*, но не жизненная, а театральная. Она всегда приподнята над жизнью — эта несколько разукрашенная правда искусства.

У Бенуа в «Книге о Новом театре» есть: «герой может погибнуть, но и в этой погибели важно, чтобы чувствовалась сладость улыбки божества». Эта улыбка чувствуется в развязках некоторых трагедий Шекспира («Лир», например), у Ибсена в момент гибели Сольнеса Хильда слышит «арфы в воздухе», Изольда «тает в дыхании беспредельных миров». Эта же «сладость улыбки божества» чувствуется в смерти Бориса у Шаляпина. Да и один ли только момент гибели озаряется у Шаляпина «улыбкой божества»? Достаточно вспомнить сцену у собора («Фауст»), где Мефистофель — Шаляпин является отнюдь не торжествующим духом зла, но пастором-обличителем, как бы скорбящим духовником Маргариты,— голосом совести. Таким образом, недостойное, уродливое, низкое (в шиллеровском смысле) чрез шаляпинское преображение являются предметом эстетического наслаждения.

Далее, Шаляпин — один из немногих художников оперной сцены, который, точно следуя за указаниями нотной графики композитора, дает своим движениям *рисунок*. И этот пластический рисунок всегда гармонически слит с тоническим рисунком партитуры.

В качестве иллюстрирующего примера синтеза пластической ритмики и ритмики музыкальной может служить интерпретация Шаляпиным шабаша на Брокене (опера Бойто), где ритмичны не только *движения и жесты* Мефистофеля — вождя хоровода, но даже в напряженной *неподвижности* (словно окаменелости) исступления слушатель-зритель угадывает ритм, диктуемый оркестровым движением...

Такое явление, как Шаляпин, впервые предуказало актеру музыкальной драмы единственный путь к величественному зданию, воздвигнутому Вагнером [1].

М. В. НЕСТЕРОВ

...В смысле даровитости природы выше всех я должен поставить Шаляпина, необыкновенно быстро схватывающего все и столь же ярко отражающего собой красоту и всяческую прелесть жизни в своем искусстве.

Слава Станиславским, Шаляпиным, слава всем тем, кто с таким искусством, талантом, энергией раскрывает перед нами великолепные полные трагизма, веселости, тонкой прелести жизни и поэзии страницы!

Они заставляют нас любить божий мир, жить, действовать, а потом дают счастье умереть с сознанием, что жил ты недаром...

Ф. В. ЛОПУХОВ

Шаляпин не был моим наставником, учителем или консультантом в общепринятом смысле слова; он беседовал со мной о моей работе только в связи с «Русалкой» и «Юдифью»... и советов по другим постановкам не давал. Вместе с тем он был великим учителем. Не только для меня. Для всего нашего балета. Своим творческим примером он оказал огромное влияние на развитие хореографического искусства XX века, фактически став учителем правды в музыкальном театре, учителем сценического жеста, позы, ощущения музыки в каждом движении для балетмейстеров, танцовщиков и педагогов, которым близки были художественные идеалы Шаляпина. Придет время, когда шаляпинским «урокам» в балете будут посвящены специальные исследования. Остается пожелать, чтобы это было сделано поскорее, пока живы немногочисленные свидетели этих незабываемых «уроков».

С. А. САМОСУД

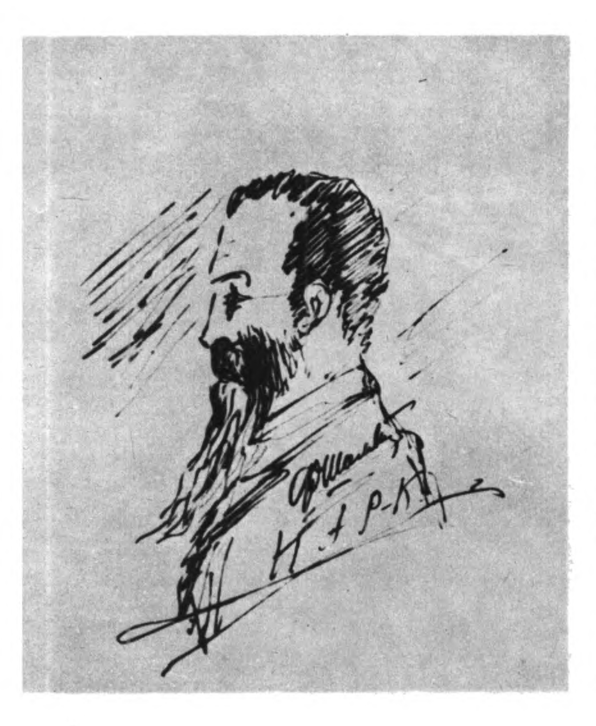
...Шаляпин. С его искусством не случайно связывают расцвет новой школы русской оперной сцены.

Я оглядываюсь на прожитые годы и вспоминаю десятки замечательных дирижеров: Никиш, Мотль, Малер, Рубинштейн, Направник, Сук, Кусевицкий... Их искусство не раз служило для меня примером глубокого раскрытия композиторского замысла и мастерского владения одним из сложнейших и благороднейших инструментов, каким является оркестр. Слава и безмерное спасибо им! И все же я затрудняюсь сказать, кто оказал наибольшее влияние на меня как на оперного дирижера — мои старшие коллеги или Шаляпин. Именно Шаляпин со всей наглядностью показал мне, что роль дирижера в музыкальном театре значительно шире и многообразнее, чем кажется на первый взгляд, и что наше профессиональное вооружение не может быть сведено к одной специфической технике дирижирования, овладеть которой, право, не так уже трудно!

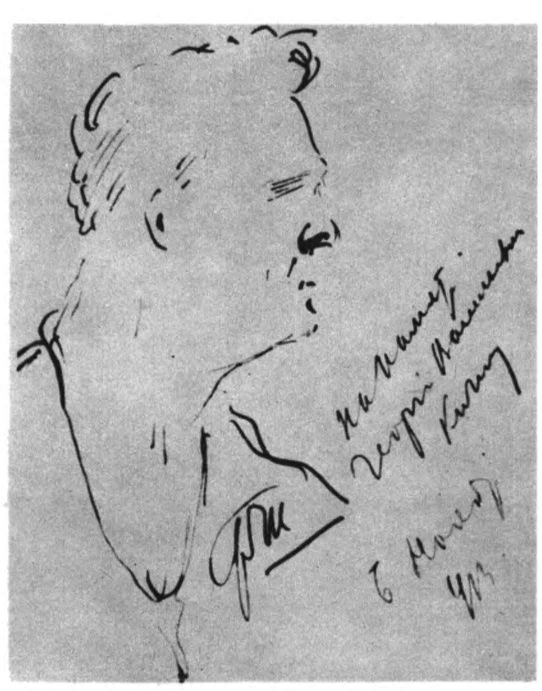
Г. С. УЛАНОВА

Когда пел Шаляпин, слушателям казалось, что поет сама Россия: неоглядные дали, сила, размах и масштабность страны, огромный потенциал таланта ее народа и в то же время удивительная мягкая задушевность и простота превращали столь национальный, «чисто русский» дар Шаляпина в общечеловеческое, интернациональное искусство, одинаково всем дорогое и одинаково всем понятное.

РИСУНКИ
Ф. И. ШАЛЯПИНА



Н. А. Римский-Корсаков



Автопортрет



Этюд грима дона Базилио
(«Севильский цирюльник»)



Автопортрет



Жена Шаляпина
Мария Валентиновна



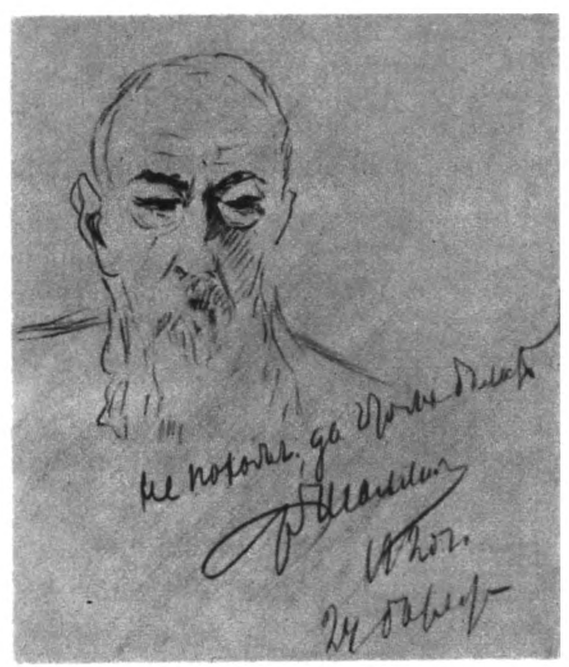
И. Г. Дворищин



Жена Шаляпина
Мария Валентиновна



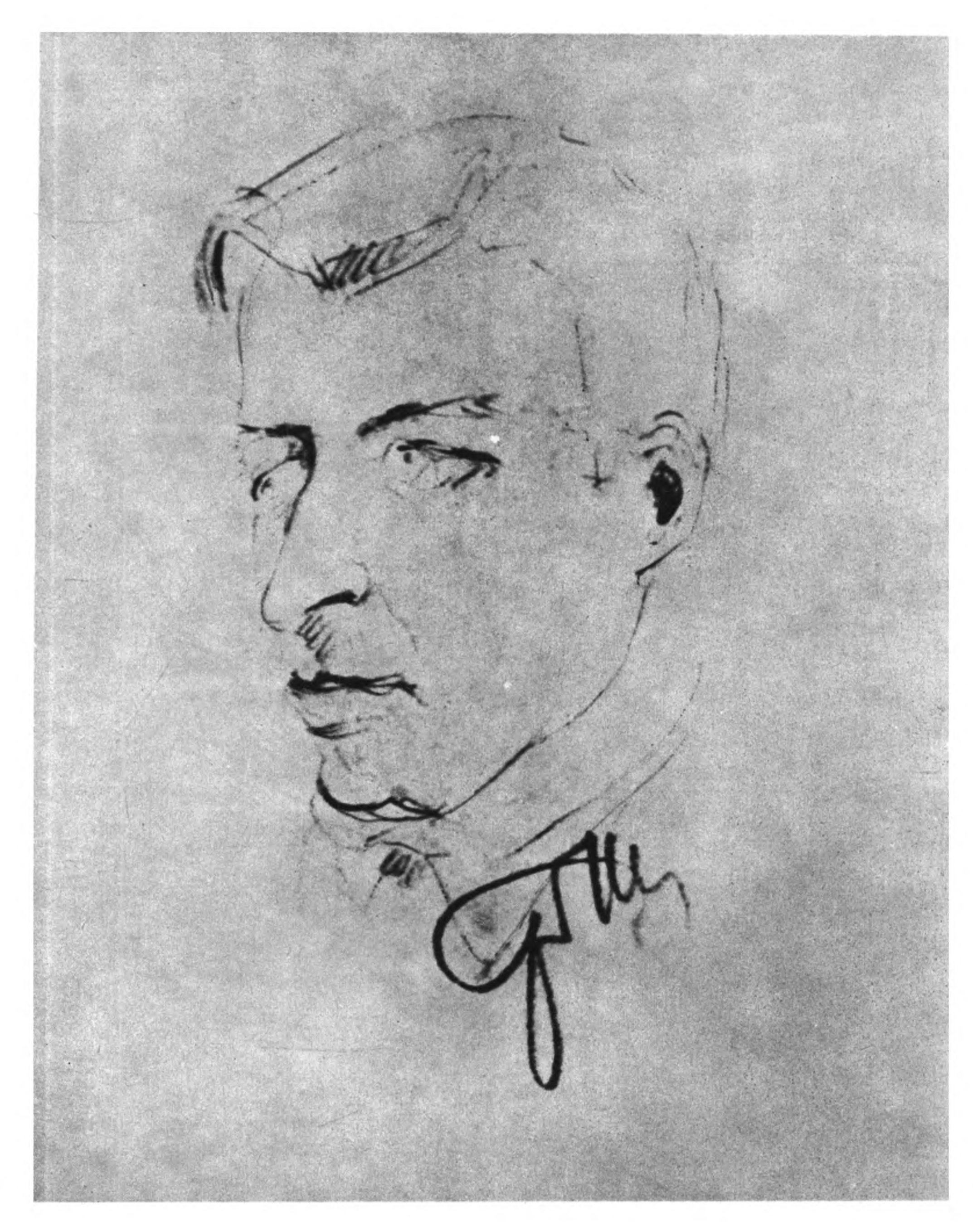
Автопортрет



Портрет неизвестного



А. С. Пушкин



Портрет неизвестного



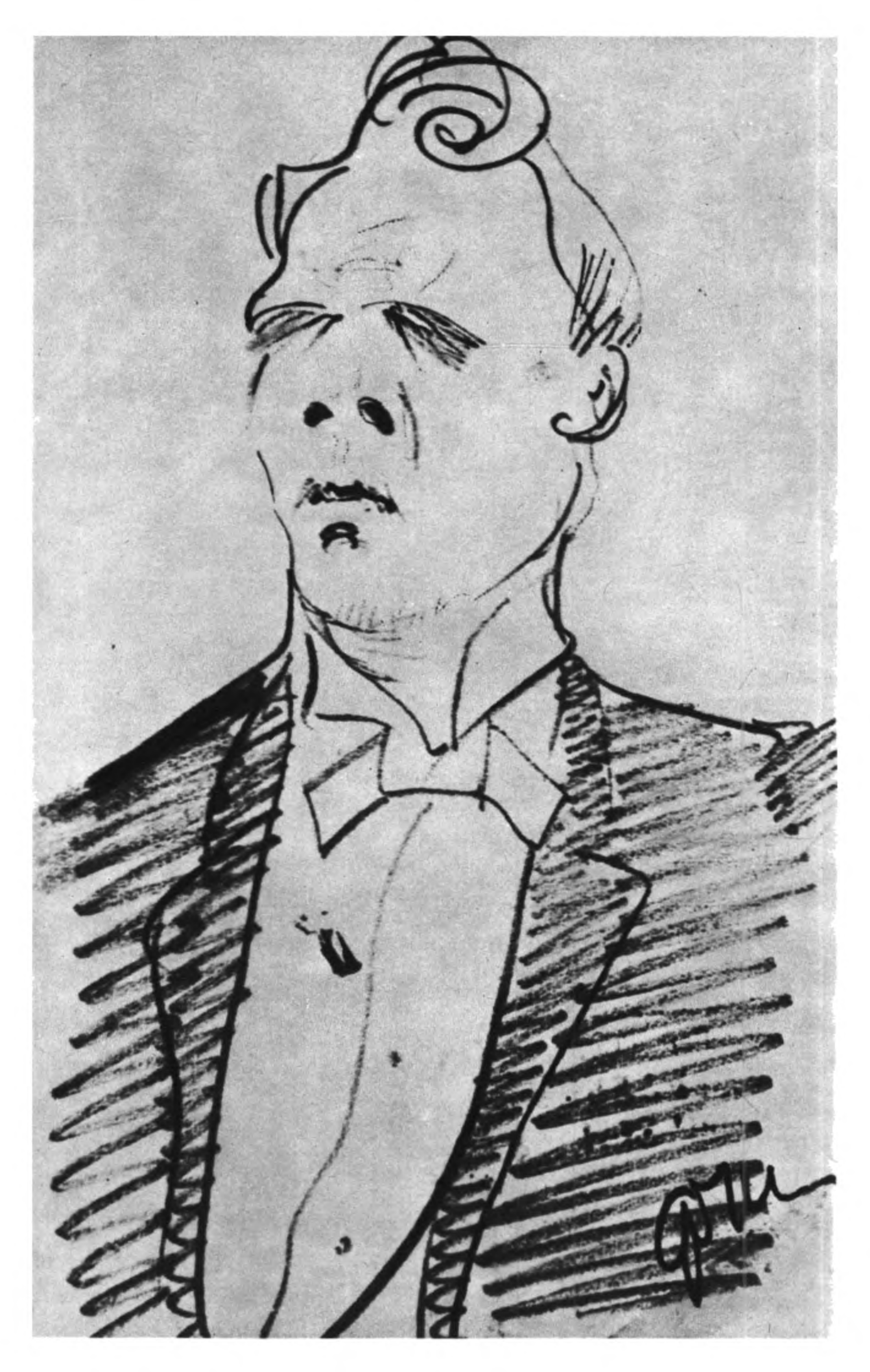
Портрет неизвестного



Дочь Шаляпина



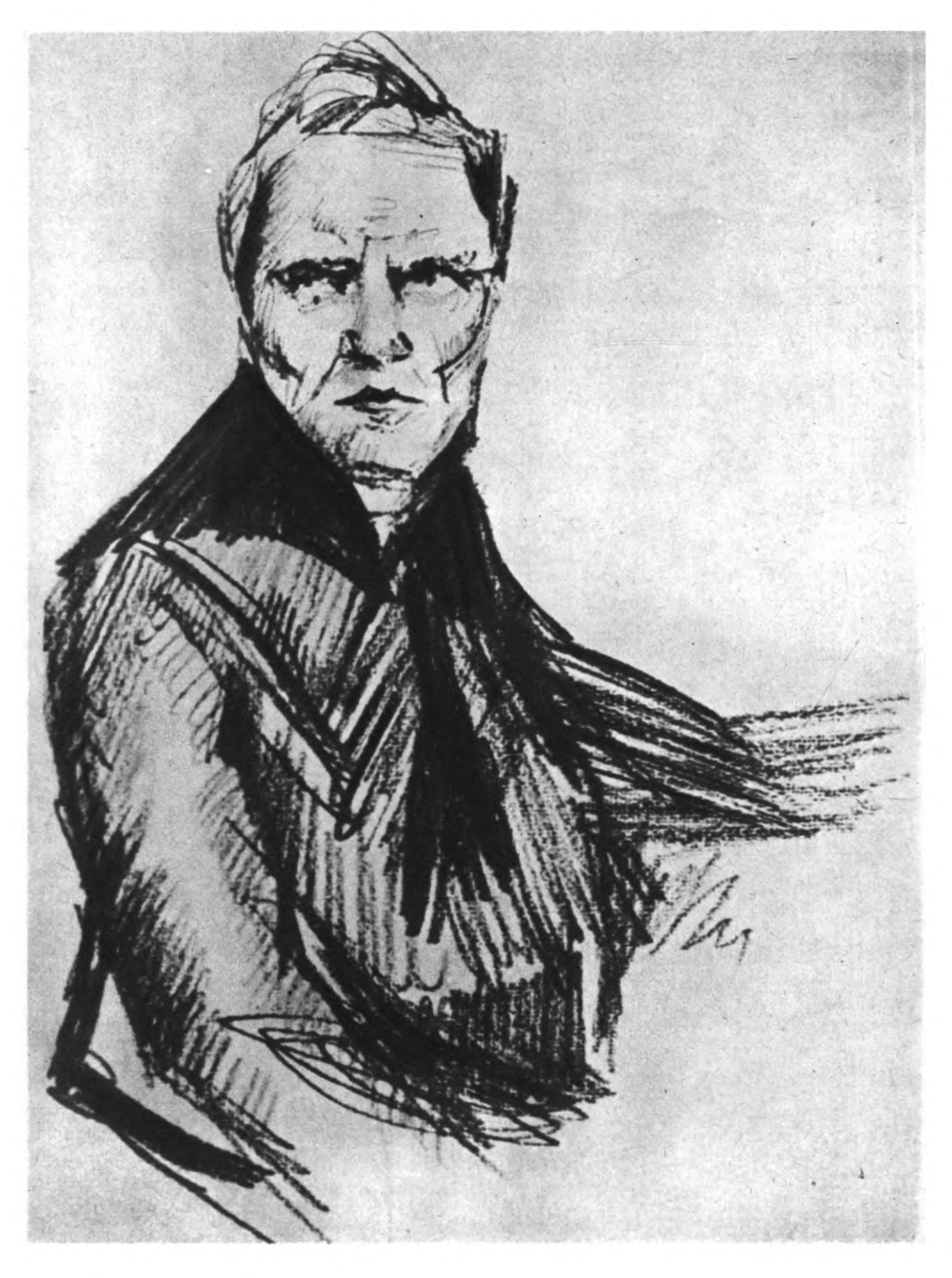
Автопортрет



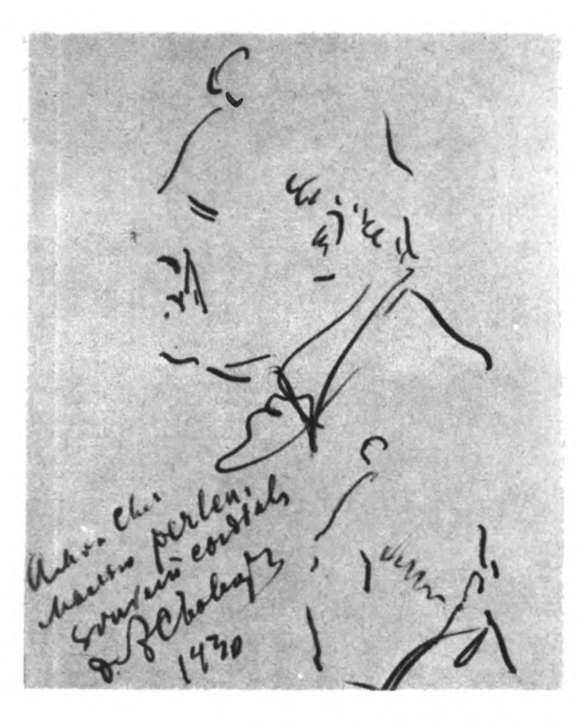
Автошарж

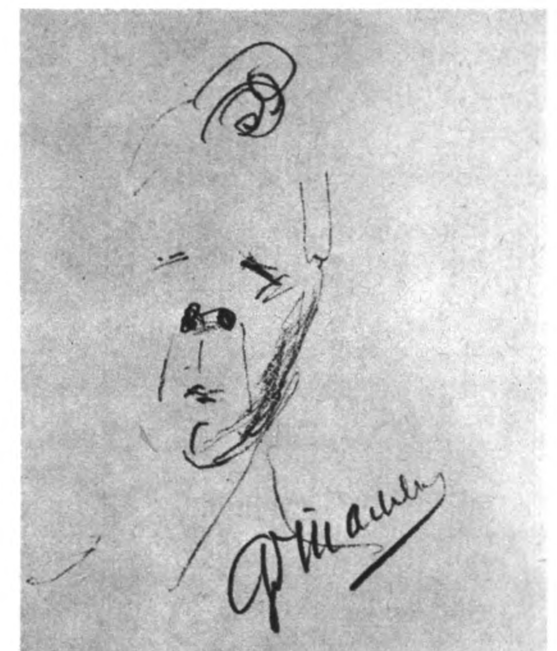
Перешли это шаржик я забыл вложить в письмо А.М.

Дочь Шаляпина



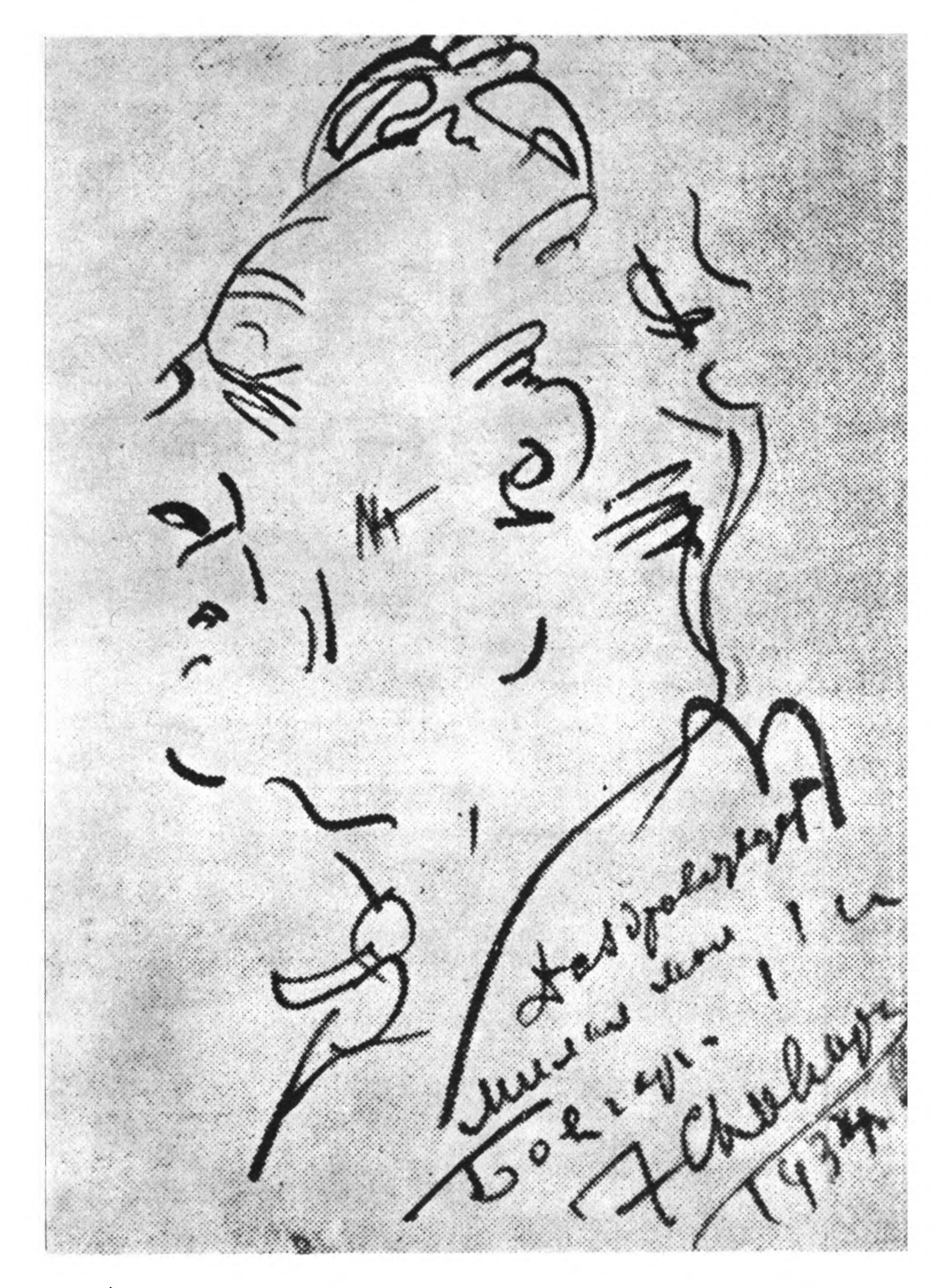
Автопортрет







Автошаржи



Автопортрет

ГЕРБЕРТ УЭЛЛС

Шаляпин, несомненно, одно из самых удивительных явлений в России в настоящее время. Это художник, бунтарь; он великолепен.

ДЖОРДЖЕ ЭНЕСКУ

Сочиняя музыку к «Эдипу», я уже думал о будущем спектакле и о возможных исполнителях. Муне-Сюлли к тому времени уже умер, да и как драматический актер он не смог бы выступать в опере. Но Шаляпин был жив, и я бы все отдал на свете, только бы он взялся за исполнение главной роли. Мне не пришлось ему это предложить. Незадолго до смерти, в то время, когда он еще пел в «Дон Кихоте» Массне в Опера-Комик, Шаляпин пригласил меня к себе. Я зашел к нему вечером в ложу во время антракта. Он сказал мне одну лишь фразу, которая тогда показалась мне странной: — Я хочу посмотреть одно лишь либретто, без всякой музыки... Только позже я понял, что, раньше чем судить о музыке, он хотел узнать, каков объем роли, чтобы знать, позволит ли ему здоровье взяться за нее. Убедившись, что он не сможет в течение столь длительного времени находиться на сцене, он молча вернул мне либретто. У меня сжалось сердце: каким бы он был Эдипом!

ДЖАНАНДРЕА ГАВАДЗЕНИ

Новаторство Шаляпина в сфере драматической правды оперного искусства оказало сильное воздействие на итальянский театр. Шаляпин синтезировал все лучшее в мировой культуре и довел до максимальной выразительности русскую традицию, идущую от Глинки, через Даргомыжского, к эпическому реализму Мусоргского. Драматическое искусство великого русского артиста оставило глубокий и непреходящий след не только в области исполнения русских опер итальянскими певцами, но и в целом, на всем стиле их вокально-сценической интерпретации, в том числе произведений Верди и веристов. До наших дней чувствуется его влияние в манере исполнения, например, таких ролей, как король Филипп в «Дон Карлосе» или Фьеско в опере «Симон Бокканегро» Верди.

Не могу не сказать о громадном интересе и широком успехе, с которым были встречены у нас книги Шаляпина, давно изданные в итальянском переводе. Лучшие критические статьи о Шаляпине в нашей прессе принадлежат известному историку вокального искусства Эудженио Гарра. Популярность Шаляпина в Италии, огромный резонанс его выступлений на итальянской сцене, начиная с памятных спектаклей в La Scala в 1901 году, когда великий русский певец возвратил жизнь опере Бойто «Мефистофель», являются фундаментальным доказательством давних связей русского и итальянского искусства, взаимопонимания и сердечного отношения двух наших народов и двух культур.

АНРИ СОГЕ

Это был один из прекраснейших голосов в мире, принадлежавший величайшему актеру всех веков. Благородство, величие, сдержанная сила и рядом — пылкость, неудержимый гнев, и эта необыкновенная фантазия, сочетавшая в себе оригинальное воображение и причудливое вдохновение.

ЖОРЖ ОРИК

Прекрасные певцы были, есть и будут. Многих великолепных певцов дал миру Советский Союз. Но все музыканты мира воздают дань восхищения неповторимому гению Шаляпина. Этот величайший артист соединил в себе непревзойденного вокалиста, музыканта и актера. Таким гармоничным комплексом всех этих качеств, воплощенных в одном художнике, обладал только один Шаляпин. Я уверен, что он на все времена останется великим примером для всех деятелей сцены, в которых заложена творческая искра.

Ф. И. ШАЛЯПИН
В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ
ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

М. ГОРЬКИЙ

«ЖИЗНЬ КЛИМА САМГИНА»
(Отрывок)

Шум в зале возрастал, как бы ища себе предела; десятки голосов кричали, выли:

— Просим! Милый... Просим... «Дубинушку»! [...]

— Про-осим же! «Дубинушку-у»!

— Господа! Тише!

— Перестань, Володька, слышишь: Шаляпина просят «Дубинушку» петь, — строго сказала Алина.

— Пусть поет, я с ним не конкурирую.

Тишина установилась с трудом, люди двигали стульями, звенели бокалы, стучали ножи по бутылкам, и кто-то неистово орал:

— В восемьдесят девятом году французская ар-ристократия, отказываясь от...

— К черту аристократию!

Бородатый человек в золотых очках, стоя среди зала, размахивая салфеткой над своей головой, сказал, как брандмейстер на пожаре:

— Господа! Вас просят помолчать. [...]

— Шш, — тише!

Тут Самгин услыхал, что шум рассеялся, разбежался по углам, уступив место одному мощному и грозному голосу. Углубляя тишину, точно выбросив людей из зала, опустошив его, голос этот с поразительной отчетливостью произносил знакомые слова, угрожающе раскладывая их по знакомому мотиву. Голос звучал все более мощно, вызывая отрезвляющий холодок в спине Самгина, и вдруг весь зал точно обрушился, разломились стены, приподнялся пол и грянул единодушный, разрушающий крик:

Эх, дубинушка, ухнем!

— Черт возьми, — сказал Лютов, подпрыгнув со стула и тоже завизжал:

— Эй-и...

Самгина подбросило, поставило на ноги. Все стояли, глядя в угол, там возвышался большой человек и пел, покрывая нестройный рев сотни людей. Лютов, обняв Самгина за талию, прижимаясь к нему, вскинул голову, закрыв глаза, источая из выгнутого кадыка тончайший визг; Клим хорошо слышал низкий голос Алины и еще чей-то, старческий, дрожавший.

Снова стало тихо; певец запел следующий куплет; казалось, что голос его стал еще более сильным и уничтожающим. Самгина пошатывало, у него дрожали ноги, судорожно сжималось горло; он ясно видел вокруг себя напряженные, ожидающие лица, и ни одно из них не казалось ему пьяным, а из угла, от большого человека плыли над их головами гремящие слова:

На цар-ря, на господ
Он поднимет с р-размаха дубину!

— Э-эх, — рявкнули господа: — Дубинушка — ухнем!

Придерживая очки, Самгин смотрел и застывал в каком-то еще не испытанном холоде. Артиста этого он видел на сцене театра в царских одеждах трагического царя Бориса, видел его безумным и страшным Олоферном, ужаснейшим царем Иваном Грозным при въезде его во Псков, — маленькой, кошмарной фигуркой с плетью в руках, сидевшей криво на коне, над людями, которые кланялись в ноги коню его; видел гибким Мефистофелем, пламенным сарказмом над людями, над жизнью; великолепно, поражающе изображал этот человек ужас безграничия власти. Видел его Самгин в концертах, во фраке, — фрак казался всегда чужой одеждой, как-то принижающей эту мощную фигуру с ее лицом умного мужика.

Теперь он видел Федора Шаляпина стоящим на столе, над людями, точно монумент. На нем простой пиджак серокаменного цвета, и внешне артист такой же обыкновенный, домашний человек, каковы все вокруг него. Но его чудесный, красноречивый, дьявольски умный голос звучит с потрясающей силой,— таким Самгин еще никогда не слышал этот неисчерпаемый голос. Есть что-то страшное в том, что человек этот обыкновенен, как все тут, в огнях, в дыму,— страшное в том, что он так же прост, как все люди, и — не похож на людей. Его лицо — ужаснее всех лиц, которые он показывал на сцене театра. Он пел и — вырастал. Теперь он разгримировался до самой глубокой сути своей души, и эта суть — месть царю, господам, рычащая, беспощадная месть какого-то гигантского существа.

«Вот — именно, разгримировался до полной обнаженности своей тайны, своего анархического существа. И отсюда, из его ненависти к власти,— ужас, в котором он показывает царей».

Когда Самгин, все более застывая в жутком холоде, подумал это — память тотчас воскресила вереницу забытых фигур: печника в деревне, грузчика Сибирской пристани, казака, который сидел у моря, как за столом, и чудовищную фигуру кочегара у Троицкого моста в Петербурге. Самгин сел и, схватясь руками за голову, закрыл уши. Он видел, что Алина сверкающей рукой гладит его плечо, но не чувствовал ее прикосновения. В уши его все-таки вторгался шум и рев. Пронзительно кричал Лютов, топая ногами:

— Браво-о!

Он схватил руку Самгина, сдернул его со стула и закричал в лицо ему рыдающими звуками:

— Понимаешь? Самоубийцы! Сами себя отпеваем,— слышишь? Кто это может? Русь — может!

Его разнузданное лицо кошмарно кривилось, глаза неистово прыгали от страха или радости.

— Владимир, не скандаль! — густо и тоном приказания сказала Алина, дернув его за рукав.— На тебя смотрят... Сядь! Пей! Выпьем, Климуша, за его здоровье! Ох, как поет! — медленно проговорила она, закрыв глаза, качая головой.— Спеть бы так, один раз и... — Вздрогнув, она опрокинула рюмку в рот.

Самгин тоже выпил и тотчас протянул к ней пустую рюмку, говоря Лютову:

— Ты — прав! Ты... очень прав!

Его волновала жалость к этим людям, которые не знают или забыли, что есть тысячеглавые толпы, что они ходят по улицам Москвы и смотрят на все в ней глазами чужих. Приняв рюмку из руки Алины, он ей сказал:

— Это — пир на вулкане. Ты — понимаешь, ты пьешь водку, как яд, — вижу...

— Напоила ты его, Лина,— сказал Лютов.

— Неправда! Я — совершенно трезв. Я, может быть, самый трезвый человек в России...

— Молчи, Климуша!

Она погладила его руку. До слез жалко было ему ее великолепное лицо, печальные и нежные глаза.

Ум смотрит тысячею глаз,
Любовь — всегда одним... —

сказал он ей.

Лютов захохотал; в зале снова кипел оглушающий шум, люди стонали, вопили:

— Повторить! Бис! Еще-о!

И неистощимый голос снова подавил весь шум:

Так иди же вперед, мой великий народ...

— Ну, я больше не могу,— сказала Алина, толкнув Лютова к двери.— Какой... истязатель ужасный!

Лицо ее побледнело, размахивая сумочкой, задевая стулья, она шла сквозь обезумевших от восторга людей и, увлекая за собой Клима, командовала:

— Домой, Володька! И — кутить! Дуняшу позови...

— Я не хочу,— сказал Самгин, но она, сильно дернув его руку, скомандовала:

— Без дураков! Зовут — иди!

А вслед им великолепный голос выговаривал мстительно и сокрушающе:

На цар-ря, на господ
Он поднимет...

А. КУПРИН

ГОГОЛЬ-МОГОЛЬ

— Ну, теперь, господа, как хотите, а я сегодня заслужил мою вечернюю папиросу. Пусть Николаша морщится и фыркает — этот мой вечный угнетатель, ворчливая нянька. Благодарю вас. Крепкие или слабые — это все равно.

Исподтишка, прикрыв глаза ладонью, через щелочку между пальцами, я наблюдал этого изумительного артиста. Большой, мускулистый, крепкий, белотелый, с видом простого складного русского парня. Белоресницый. Русые волосы лежат крупными волнами. Глубоко вырезанные ноздри. Наружность сначала как будто невыразительная, ничего не говорящая, но всегда готовая претвориться в самый неожиданный сказочный образ. Только час тому назад из театральной ложи я видел не его, а подлинного Иоанна Грозного, который под звон колоколов, при реве огромной толпы въехал на площадь города Пскова, что перед собором. Под ним был старый белый рослый конь. И странен был вид легендарного тирана. Маленький сухонький старичок, с козлиной бородкой, с узкоглазым подозрительным, изжеванным татарским лицом, в серой кольчуге, утомленный длинным походом, снедаемый сотнями хронических болезней, развратник, кровопийца, женолюб и женоненавистник, интриган, трус, умница, ханжа и безбожник. Над собором, в дымных пепельно-оранжевых облаках катилась луна. И я всем сердцем ощутил темный ужас, овладевший коленопреклоненными псковитянами, о которых Грозный потом упомянет со свойственным ему простодушным цинизмом и едким краткословием: «Имена же их ты, господи, веси».

«Каким чудом,— думал я,— может человек, обыкновенный смертный человек, достигнуть такой силы перевоплощения. И где граница между восторгом искусства и муками исканий? Вот сейчас я гляжу на него, и мне кажется, что он говорит почти механически, он улыбается, шутит, отвечает трем сразу, а всеми мыслями и до сих пор еще там, на сцене, где такими уродливыми кажутся вблизи прекрасные декорации, где слепит глаза свет рампы, играет взыскательный оркестр, поет непослушный хор, угрожает капельмейстерская палочка, шипит голос суфлера и шевелится черная бездна зрителей — то обожаемое и презираемое, милостивое и щедрое, тысячеглавое животное, которому имя — публика.

И как должны быть сладки для творцов немногие минуты полного удовлетворенного отдыха после совершенного радостно тяжелого подвига?

Недаром же Пушкин, закончив монолог Пимена и поставив последнюю точку, взволнованно бегал взад и вперед по комнате, потирал руки и один в своей гениальной ребячливости хвалил сам себя: «Вот так Пушкин, вот молодец!»

Лениво-лениво рассказывает артист о первых своих успехах в La Scala в Милане. Оговаривается, что история эта давняя, почти всем известная история его дерзкой победы не только над избалованной и придирчивой миланской публикой, но и над соперниками, над хором, оркестром, клакой и газетами. Но вот он оживился, забыл даже о давно желанной, выпрошенной папиросе, глаза его блестят юношеским задором, и опять перед нами новый человек. Ему двадцать пять лет, он полон здоровья, внутреннего пыла и кипения, беззаботный и проказливый, бродит он, подобно всем талантливым мятежным русским людям, по городам, рекам и дорогам своей великой несуразной родины, все видит, всему учится и точно разыскивает сам себя.

— Попал я тогда в один приволжский городишко. В хор. Понятно, в хоре не разойдешься. Да еще имея такой неблагодарный инструмент, как бас. Ни размеров своего голоса, ни его качеств я тогда еще не знал. Да и как их узнаешь, если тебе все время приходится служить фоном, рамкой или, скажем, основой

ковра, на котором вышивает узоры сладкоголосый тенор или колоратурное сопрано?

А петь мне хотелось ужас как! До боли! Бывало, прислушиваюсь к Мефистофелю или к Марселю, или к Мельнику и все думаю: нет, это не то, я бы сделал это не так, а вот этак... Но много романсов и арий я все-таки разучивал... так... для себя... для собственного удовольствия.

Потихоньку разучивал от товарищей-хористов. Потому что это народ чрезвычайно добродушный и хорошие товарищи, но большие охальники. Задразнить и высмеять человека им ничего не стоит. А народ все тертый, языкатый, меткий на словечко и на прозвище. Мистификаторы. Да и то сказать. Нелегкая их жизнь. Бедность... неудачливая карьера... а тут же рядом чей-нибудь громадный успех и часто совсем незаслуженный. И всегда гложет мысль — почему же не мне эти лавры? Где справедливость? Вот почему я и побаивался своих товарищей.

А меня как раз и ожидал в то время мой счастливый случай. Ходил, видите ли, к нам в театр один местный меценат, богатый человек, страстный любитель музыки. Старик. Конечно, дилетант, но с очень тонким слухом и со вкусом. И я давно уже замечал, что он на репетициях и на спектаклях очень внимательно ко мне приглядывается и прислушивается. Даже стесняло меня это немножко.

И вот однажды после репетиции сталкиваемся мы в коридоре и идем вместе. Он меня вдруг спрашивает: «Послушайте, дорогой мой, а отчего бы вам не попробовать выступить на эстраде? Хотя бы так, для опыта? Ведь, наверно, у вас есть что-нибудь готовое, любимое?» Я ему, конечно, и признался в своих тайных стремлениях. И сердце у меня, помню, тогда екало, как никогда в жизни.

«Да вот чего же лучше? — говорит он мне.— Через две недели у нас будет большой благотворительный концерт в дворянском собрании. А я вас сегодня же поставлю на афишу. Фрака нет? Это пустяки. Правда, на такого верзилу трудновато будет найти... Но ничего... Это мы сделаем как-нибудь. Главное, не оробеете ли?» — «Оробею, говорю. Знаю себя: голос сядет... Да на эстраде не знаешь, куда и руки девать... Боюсь, Сергей Васильевич, пустое мы затеваем... Я-то провалюсь, это ничего... Я вытерплю, а вот вам за меня стыдно будет... Как вы думаете?» — «Ладно, отвечает, мой риск, мой ответ. С богом! В холодную реку лезть надо не понемногу, а так... бух каштан в воду, и дело с концом. Я лично враг всяких подъемных мер и средств. Но вот вам мой совет. Попробуйте принять перед концертом гоголь-моголь».

С этим мы расстались. Я шел домой и думал: «Гоголь-моголь... хорошо ему говорить такие слова. Но что это за штука таинственная и из чего она делается?»

Промаялся я с этой загадкой чуть ли не до самого вечера. И чем ближе к концерту, тем все больше волнуюсь. Наконец решился зайти к товарищу, к Цепетовичу. Это был мрачный бас, тихий пьяница, и, вероятно, если бы судьба ему улыбнулась, он был бы хорош в ролях наемных убийц. А в тот вечер, когда я навестил его, уже висели на всех заборах и в лучших магазинах красные афиши с программой концерта.

Правда, мое имя было напечатано петитом, и за мной следовало: и др. Но, понимаете ли, как кружится голова, когда видишь впервые свое имя на афише, набранное печатными буквами.

И вот пришел я к Цепетовичу и сказал: «Да, брат. Видишь, тебя на концерты небось не приглашают, а меня пригласили... в самое дворянское собрание».— «Ну, так что ж? — ответил он спокойно и показал рукой на стол. — Это водка. Это котлеты. Это яблоки. Подкрепись, концертант... Дальше?» — «Во фраке я буду. И с нотами в руках».— «Ну?» — «Не нукай. Не запряг. А когда ты добьешься такой чести? Так в хоре и сгниешь... Гоголь-моголь, между прочим, буду принимать».— «Ну, так что ж?» — «Вот и то-то ж».— «Гоголь-моголь? Это вещь серьезная и не дешевая».— «Понимаешь ли ты что-нибудь в гоголях-моголях? Куда тебе...»

И вдруг этот спокойный человек рассердился: «Я не понимаю? Дурак! Гоголь-моголь делается просто. Берется коньяк, сахар, лимон, яйца. И все. И вообще пошел вон. Не отягощай меня своим глупым обществом» (у него была привычка выражаться в высоком стиле).

Я ушел. Я был ему бесконечно благодарен. Итак... Гоголь-моголь... Яйца... Лимон... Сахар... Коньяк... Черт возьми, как бы не спутаться...

У меня в то время были завалящие три рубля, о которых я как будто забыл, сам перед собою притворялся, берег на крайний случай. Купил я полбутылки коньяку за девяносто копеек. Два лимона, фунт сахару. Пяток крутых печеных яиц. И все это добросовестно проглотил.

Но опьянел. Вы сами знаете, что я ненавижу пьяниц. Но тогда, с непривычки, был хмелен, что греха таить? И сказал сам себе: что будет, то будет.

Взбираюсь по лестнице. Мраморные ступени. Красная дорожка. Светло. Пахнет духами. Тропические растения. Сергей Васильевич встречает меня наверху: «Дорогой мой, не слишком ли вы? Разве можно? Зачем?» И тут же в огромном от пола до потолка зеркале я вижу высокого человека в черной, фрачной одежде, с чужого плеча, с белым вырезом на груди. Вижу бледное лицо и глаза, которые сияют так неестественно, так остро и возбужденно. Я или не я?

Как я дождался своего выхода — не помню. Помню только, что сидел в глубоком кресле и коленка о коленку у меня стучали. Наконец позвали меня. Вышел. Зала полнешенька. Фраки, мундиры, дамские светлые платья, веера, афиши, теплота, женские розовые плечи, блеск, прически, движение какое-то, шелест, мельканье, ропот... Аккомпанировать мне должен был наш хормейстер. Очень строгий человек. А рояль врал на четверть тона. И сразу я как будто бы позабыл все мои разученные романсы. Говорю Карлу Юльевичу: «Держите «Во Франции два гренадера...».

Он послушался. Удивился, но послушался беспрекословно. Не мог не повиноваться. Такой был день и такой час.

Ах, боже мой, как я тогда пел! Если бы еще раз в жизни так спеть! Я понял, почувствовал, что мой голос наполняет все огромное здание и сотрясает его. Но от конфуза, от робости первые слова я почти прошептал:

> Во Францию два гренадера
> Из русского плена брели...

И только потом, много лет спустя, я узнал, что так только и можно начать эту очаровательную балладу.

Забыл я о публике. И вот подходит самый страшный момент:

Тут выйдет к тебе, император,
Навстречу твой верный солдат.

О, великий император, бессмертная легенда! Да, да. Я видел его скачущим между могилами ветеранов. Видел его сумрачное, каменное лицо, прекрасное и ужасное, как лик судьбы. Я видел, как разверзались гробницы и великие мертвецы выходили из них, покорные зову вождя.

У меня остекленели волосы на голове, когда я бросил эти слова в зрительный зал. И публика встала, как один человек... Да, встала!

Ну, конечно, аплодисменты и всякая такая чертовщина. Сергей Васильевич жмет мои руки. Газетный сотрудник вьется вокруг меня с записной книжкой. Незнакомые дамы поздравляют. Но вот что меня поразило и растрогало до глубины сердца. Выхожу я вот в полутемный коридор, что ведет в артистическую. Руки влажны и холодны. Голова горит. В горле сухо. Как в бреду. И вдруг кто-то прижимается ко мне и плачет у меня на груди, под мышку мне. Гляжу — Цепетович.

«Ангел мой... дорогой... я никогда не смел думать, что ты... что ты так талантлив... Прости меня... Какой у тебя путь впереди!»

Он умер, и потому я о нем рассказываю так свободно... Но он, *только он* толкнул меня на путь, где тернии переплетаются с розами. Толкнул потому, что его словам я поверил всеми недрами моей души.

В. ГИЛЯРОВСКИЙ

ТАЙНА ОДНОГО ПРИВИДЕНИЯ

Московские спириты не на шутку взволнованы известиями о таинственных явлениях в имении Федора Ивановича Шаляпина, находящемся невдалеке от Ростова Ярославского.

Собираются, заседают, разговаривают и выбрали комиссию медиумов, собирающихся на днях отправиться на место таинственного происшествия, которое, как они надеются, прольет свет на неведомые горизонты загробного мира и обогатит спиритическую литературу новым, ярким фактом, о чем уже сообщено в заграничные кружки спиритов с предложением прибыть на место и лично проверить неведомое. В бульварных московских газетах уже появилось об этом известие, произведшее сенсацию. Его перепечатали в Петербурге.

Во вторник встречаю художника Константина Алексеевича Коровина.

— Еду, брат, сегодня прокатиться на север, устал! — сказал он мне.

— Чудеса творил с Шаляпиным? Это, действительно, дело нелегкое!

— А ты догадался?

— Конечно, теперь такими чудесами разве только черносотенца полуграмотного удивишь или сумасшедшего спирита...

— А ведь напечатали же! Да еще сколько разговору везде — спириты ликуют!

— Кто же, Шаляпин отличился?

— Шаляпин. А ловко сделано! В числе гостей у него был один спирит. Мы и задумали подшутить. Начали говорить о привидениях, распустили слух, что на соседнем кургане ровно в полночь появляется привидение — женщина в белом, создали целую легенду; один из местных жителей, Иван, наговорил ему ужасов,— и пошло дело! Этой тайной окружили только одного спирита. В темную ночь мы все отправились к кургану и невдалеке сели. Ждем, шутим:

— Какие там привидения! Ерунда!

Только Шаляпин серьезничает и говорит, что он верит.

Решили подождать полночи и потом уходить. А сами знаем, что ровно в полночь привидение появится, и заранее сговорились, что будем делать. Первым делом при появлении его все должны отказываться, что мы ничего не видим, и опровергать спирита, который должен его видеть один.

Вот и полночь. На вершине кургана засинелся огонек. Это Иван, которому поручена была роль привидения, зажег кусочки сухого спирта.

— Смотрите, синий огонь! — испуганно сказал спирит.

— Где? Мы ничего не видим...

— Как?! Да на кургане... Адский пламень.

— Да это тебе кажется! — смеемся мы.

— Огонь... Огонь... Я вижу... Привидение! Женщина в белом!..— вскричал он.

Действительно, в это время Иван, закутанный в простыню, встал над курганом и тихо двигался.

— Врешь, это тебе кажется.

— Вот она. Вот!..— Голос его дрожит от страха.

— О ужас! Это она! Я узнаю ее... Это она меня зовет... Не пойду... Боюсь... Это ты... Зачем, зачем ты пришла!..— трагическим голосом завопил Шаляпин и в ужасе бросился бежать. Мы все за ним. Спирит с воплями мчался впереди нас. За ним Шаляпин, а за ними Иван с простыней под мышкой.

И эту комедию мы повторили два раза.

Спирит уехал в полной уверенности совершившегося факта и разнес это по спиритическим кружкам Москвы.

Его подхватили некоторые бульварные газеты.

Уверовали многие любители чудесного и таинственного.

Простите, гг. спириты, что я разрушил ваши надежды.

Времена чудес давно прошли.

Привидения упразднены.

Л. БОРИСОВ

ШУТКА

1

Под Новый год давали «Мефистофеля» Бойто с участием Шаляпина в заглавной роли. Опера затянулась, последний акт начали в двенадцатом часу. Торопясь на встречу Нового года, Шаляпин, не снимая грима, надел шубу и шапку, вышел из театра и сел в сани извозчика.

— На Малую Морскую,— сказал Шаляпин.— Рубль. Постараешься — получишь на чай. Гони!

Извозчик смекнул, что в его сани сел щедрый барин, каких ему не часто приходилось возить. В этот день ему не везло: он заработал только два рубля, а хозяину нужно было отдать три. Старый извозчик все надежды свои возложил на щедрого барина. Нахлестывая кнутом лошадь, беспокойно вертясь на облучке, он поминутно оборачивался и говорил:

— Сейчас! Мигом! Под самое это шампанское! Раз, два и доставлю!

— Не лошадь у тебя, а водовозная кляча,— нервничая, проговорил Шаляпин.— Дай-ка, я ее огрею! Подай кнут!

Шаляпин привстал, поднял было над головой своей кнутовище, но, рассмеявшись, опустился на сиденье. Лошадь, повернув голову, скосила на него глаза и побежала, что было сил. Извозчик вздохнул.

— Боится вас моя Нюрка,— сказал он, чмокнув губами.— Веселый барин, как погляжу!

— Да гони ее, черт тебя! — закричал Шаляпин.— Гляди, опять пошла шагом! Эдак мы, Иван Иваныч, в первом часу приедем!

— Зачем в первом! — нахлестывая свою Нюрку, отозвался извозчик.— Приедем в самый акурат, ваше сиятельство! И зовут меня не Иваном, а Никитой. Я есть Никита Петрович Лыков, прошу, извините меня, запомнить! Вот-с вам и собор, через две минуты и Малая ваша Морская!

— Старайся, Никита Петрович, старайся,— сказал Шаляпин, толкая извозчика в спину.— А ну стегани разок Нюрку!

Было двенадцать без десяти минут, когда взмыленная лошадь остановилась у подъезда высокого дома неподалеку от Вознесенского. Шаляпин дал Лыкову бумажный рубль и, выйдя из саней, стал искать в кармане шубы мелочь. Крупные деньги — они лежали в бумажнике — для чаевых не годились. Лыков, наблюдая за барином, сказал:

— За такую поездочку, ваше сиятельство, вот как прибавить надо! Да вы в грудном кармашке поищите, в грудном кармашке, ваше сиятельство!

— В грудном кармашке! — смеясь передразнил Шаляпин.— Да ты знаешь, с кого прибавку требуешь?

Он и не думал о том, чтобы подшутить над этим сгорбленным, старым человеком,— просто ему было хорошо, весело, чувствовал он себя здоровым, счастливым, знаменитым, и ему казалось, что каждый, кто слушает его, становится таким же счастливым человеком.

— А ты знаешь, кто я? — спросил он, ближе подходя к Лыкову.

— Как не знать,— хихикнул извозчик.— С хорошего барина требую прибавку. Уж такой барин, что...

— Барин? — переспросил Шаляпин, оставляя поиски мелочи.— Барин? Ошибся, братец! Ты вон кого вез — гляди!

Он распахнул шубу, снял шапку и расхохотался так, как умел это делать только он один. Лыков две-три секунды, не долее глядел на своего седока, а затем икнул по-бабьи, привстал и, нахлестывая свою Нюрку кнутом, поминая всех, каких только знал святых, поскакал от живого черта.

2

Испуг человека передался и лошади: она уже не ждала кнута и понуканий. Нюрка знала, где нужно остановиться, и Никита Петрович, перебравшись с облучка на сиденье, предоставил себя ее воле.

Страшное виденье — высоченный, краснокожий черт — все еще стояло перед взором Лыкова, а в ушах все еще гремел страшный хохот. Подумать только: у Мариинского театра нанимал добрый, хороший барин, а как пришло время расплачиваться, барин оказался чертом...

— В чертей не верю, нету чертей,— бормотал Лыков,— а вот тебе, выкуси, самого дьявола возил! Как же это так?

С Биржевого моста Нюрка свернула налево и остановилась у постоялого двора на углу Пустого переулка. На постоялом дворе было много народу. За отдельным столом пили чай лихачи — извозчичья аристократия. В ту минуту, когда Никита Петрович Лыков входил в помещение, отыскивая взглядом свободное место, старшой, как здесь называли буфетчика, ставил на зеленый диск граммофона пластинку и говорил лихачам:

— «Блоха» в исполнении солиста его императорского величества Шаляпина!

Шаляпин запел, а Никита Петрович уселся на свободный табурет перед столом и заказал чаю. Его бил озноб. Он вынул из кармана зипуна платок, чтобы утереть усы и бороду, и — замер: из блестящей трубы вылетели резкие звуки дьявольского хохота. Шаляпин смеялся точно так же, как и тот черт, что напугал его. Лыков выронил платок из рук. Через минуту труба снова захохотала. Никита Петрович не выдержал. Он поднялся, подошел, шатаясь, к граммофону. Ему хотелось остановить этот дьявольский хохот, но Шаляпин уже кончил арию о блохе, в последний раз хохотнув уже в самое лицо Лыкову.

— Это зачем? — спросил Никита Петрович, ни к кому не обращаясь.— Чего ему от меня надо?

Старшой перевернул пластинку, поставил иглу и, щелкнув зажимом, громко произнес:

— В том же исполнении, господа лихачи, серенада! А тебе чего? — обратился он к Лыкову.

— Так,— минуту подумав, ответил Никита Петрович.— Ты меня за маленького не считай, ежели чего, того, этого...

— Поди на место и лакай чай,— строго сказал старшой.

Никита Петрович постоял, послушал, а когда в затхлый воздух трактира снова ворвалось раскатистое «ха-ха-ха» — круто повернулся, схватил с табурета свою шапку и, надев ее как пришлось, поспешно вышел на двор.

3

Федор Иванович Шаляпин, сам о том не догадываясь, поверг старого петербургского извозчика в величайшее смятение. Федор Иванович весело, пышно и беззаботно встретил Новый год, а потом, когда многочисленная компания гостей утомилась, пел арии из опер, раздольные русские песни, вспоминая свою юность, друга своего Алексея Максимовича Горького... Потом вдруг вспомнил и шутку свою, которую он выкинул три часа назад.

— Понимаете, Леонид Витальевич,— обратился он к Собинову,— просит извозчик прибавки. Ну, стал я искать мелочь, думаю — надо прибавить полтинник, бог с ним, с извозчиком, доставил он меня в акурат. И что это мне взбрело в голову, сам не понимаю. Дай, думаю, напугаю старика! Он сидит этак, штопором, на облучке, ждет, крякает от холода, а я распахнул шубу да как пущу хохоту на всю улицу! Даже лошадь — Нюркой ее зовут, честное слово, не вру, Нюркой,— даже лошадь глаза вытаращила и полный свой испуг обозначила! Видеть надо было эту картину, Леонид Витальевич!

— Ну и что же? — полюбопытствовал знаменитый тенор.

— Ну, понятное дело, мой возница перепугался. Черта увидел, черт подери! Как хлестанет это он свою Нюрку кнутом! Только я его и видел. И так, знаете ли, жаль: полтинник-то я все же нашел! Хотел крикнуть: «Воротись, дядя!», а он уже за угол повернул...

Собинов оглядел Шаляпина, улыбнулся.

— И мне жаль старика,— сказал он.— Жаль. Номер не запомнили?

Шаляпин махнул рукой.

— Какой там номер! А вот имя запомнил. Зовут его Никитой Петровичем, а по фамилии Лыков.

— Никита Петрович Лыков... — пробормотал Собинов. — Гм... Надо отыскать этого Лыкова. Непременно. Сделать это не трудно, есть в городе такая контора, что ли, — не знаю, как она официально называется, — в ней извозчики зарегистрированы. Распорядитесь, чтобы узнали для вас, а потом... Надо человека в равновесие ввести, Федор Иванович!

— Полтинник ему, что ли, послать! — рассмеялся Шаляпин.

Рассмеялся, глянув на собеседника, и Собинов.

— Ну, зачем полтинник! Пошлите ему рублей этак десять, да вдобавок билет на представление со своим участием. Если не ошибаюсь, вы скоро должны петь в «Севильском цирюльнике». Вот и доставите радость человеку. Счастье, Федор Иванович, счастье, а не радость! Что вам стоит! Был, помню, со мной случай. В Крыму дело было...

— Что ж, быть по-вашему, Леонид Витальевич,— согласился Шаляпин.

Вынул из кармана записную книжку и написал в ней для памяти имя, отчество и фамилию извозчика, а чуть ниже: «Узнать, послать билет, десять рублей».

4

Никита Петрович Лыков решил, что он болен. С этой мыслью, выйдя из трактира, он уселся на облучок и, опустив вожжи, направил свою Нюрку к дому.

— Домой, Нюрка, домой ходи, милая!

Окончательно убедив себя, что он болен, Никита Петрович принял и еще одно решение, а именно: завтра же обратиться к доктору, специалисту по душевным заболеваниям, к тому, который жил на Старо-Невском, неподалеку от дома Лыкова. Доктор этот однажды уже лечил Никиту Петровича от длительного запоя и преотлично помог.

— Нехорошо,— рассуждал Никита Петрович,— очень нехорошо. Кажись, чертей нету, а вот тебе... Кому сказать — так не поверят.

И он решил никому не рассказывать об этом странном происшествии. Скажи кому-нибудь — в лучшем случае пьяницей назовут, обидят...

У Троицкого моста Лыкову повезло: подгулявший чиновник нанял его до Николаевского вокзала.

— Сколько? — спросил чиновник.

— Сколько можете,— неожиданно для себя самого ответил Лыков.

Чиновник дал ему сорок копеек.

Лыков зашел в чайное ночное заведение рядом с вокзалом, выпил небольшую чарку хмельного и поехал домой. Он поздравил хозяина с Новым годом, повинился в убыточной езде, отдал оставшиеся рубль восемьдесят копеек и завалился спать.

На следующий день Никита Петрович отказался от исполнения своих обязанностей. На вопрос хозяина: почему? — коротко ответил:

— Черта возил. Больше не хочу.

Хозяин приложил ладонь свою к его затылку, лбу, дал щелчка по кончику носа. Лыков молчал, только подскакивал. Хозяин приложил руку к его сердцу, покачал головой.

— Пил? — спросил хозяин.

— По случаю Нового года и происшествия,— ответил Никита Петрович.

— Ну, погоди! — пригрозил хозяин.— Придет черт по твою душу! Придет! Помяни мое слово! Хорони себя сам, я с тобой возиться не буду, как хочешь...

— Покорнейше благодарю,— ответил Никита Петрович и опять завалился на плоскую, как блин, перину.

Спал он без просыпу целые сутки, а через день, утром, хозяин окликнул его:

— Никита Петрович! Да поднимайся, шут гороховый!

— Чего-с? — отозвался Лыков.

— Поднимайся! Тебя тут требуют!

Лыков, кряхтя, встал с постели, прошел в кухню. Хорошо одетый человек — в шубе и шапке-мономахе — поклонился ему и вежливо справился, не Никита ли Петрович, по фамилии Лыков, стоит перед ним.

Никита Петрович икнул и так же вежливенько поклонился незнакомому барину, искоса взглянул на хозяина и вздрогнул: ему вспомнились некие слова относительно черта, который придет по его душу.

— Примите и распишитесь на конверте,— сказал человек, протягивая Лыкову крохотный пакетик.— Вот здесь, будьте любезны, Никита Петрович!

— Чего здесь такое, от кого? — спросил Лыков, не дотрагиваясь до конверта.

— От черта,— смеясь, ответил незнакомец.— От того самого, которого вы возили в ночь под Новый год!

Ноги Никиты Петровича подогнулись, в голове противно зашумело. Хозяин обеими руками замахал на незнакомого человека, а тот, улыбаясь, продолжал:

— Федор Иванович просил не гневаться и простить. Посылает билет и две синеньких за беспокойство. Да вы расписывайтесь, не бойтесь!

Никита Петрович расписывался минуты три, не меньше. А когда незнакомец ушел, хозяин взял в свои жирные, короткие пальцы две кредитки, пощупал их, понюхал, а потом, протянув их Лыкову, взял розовый билет с номерами на нем — 2 и 4, что означало: второй ряд, кресло четвертое.

— Тут еще записка имеется,— сказал хозяин.

— Читайте, Герасим Потапыч,— попросил Лыков.— Что там в записке?

— «Дорогой Никита Петрович, — начал читать хозяин. — Простите меня за мою шутку. Посылаю вам на праздник десяточку и прошу прийти в театр послушать, как я буду петь. Во время антракта зайдите ко мне за сцену, побеседуем. Уважающий вас Федор Шаляпин».

— Шаляпин? — вопросительно произнес Лыков.— Это который Шаляпин? Знаменитый который? Артист театров?

— Ничего не понимаю, а, кажись, не пьян,— только и сказал хозяин и весьма недовольный ушел к себе. Однако его мучило любопытство. Если кое о чем уже догадывался Никита Петрович, то он, хозяин, ровно ничего не понимал. И, может быть, именно поэтому заговорила в нем зависть.

— Значит, в театр пойдешь? Ну, а сидеть там ты умеешь?

Никита Петрович кротко улыбнулся, спрятал билет и записку в свой сшитый из толстого холста бумажник.

— Умею, Герасим Потапыч, все умею, в чистом виде могу! В молодые годы сам пел. Вся деревня заслушивалась. Большую мне судьбу предсказывали.

— Вот тебе и вышло извозчиком быть! — ядовито заметил хозяин.

— Может, и другое выходило,— незлобливо сказал Никита Петрович.— Только люди мою настоящую судьбу отняли. Поперек переехали...

Никита Петрович чувствовал себя гордым и довольным. Он еще не знал, пойдет в театр или не пойдет, да дело было не в этом. И не в десяти рублях дело, — тут штука тонкая, деликатная, и Герасиму Потапычу этого не понять.

— Он, Шаляпин, тоже, говорят, мастеровым человеком был,— неуверенно произнес Никита Петрович.— Значит... Значит... — Он понимал, что хотелось сказать, но как именно сказать, какие для этого слова подобрать — этого он не умел. — Ишь, чертом представился! Не всякий может, Герасим Потапыч! Вы, например, не можете! Вам меня ни в жизнь не напугать!..

В. СОЛОУХИН

ТРИ БЕЛОСНЕЖНЫЕ ХРИЗАНТЕМЫ

Ни здесь, в Париже, ни потом в Москве, никто не мог объяснить мне, почему Шаляпин похоронен на кладбище Батиньоль. Большинство людей, спрашиваемых мною, вообще не знали, на каком он покоится кладбище. Называли наугад либо Сент-Женевьев де Буа, либо уж Пер-Лашез.

И правда, оба кладбища были бы понятнее и объяснимее в рассуждении могилы Шаляпина, нежели это самое Батиньоль.

Сент-Женевьев де Буа (Sainte-Genevieve des Bois) некрополь русской парижской эмиграции. В небольшом, красивом, лесопарковом местечке Сент-Женевьев, к югу от Парижа (у нас это могли бы быть Салтыковка, Переделкино, Малаховка, Перхушково, Абрамцево, Голицыно...) княгиня Мещерская приобрела замок и устроила там своеобразный пансион, который назывался «Русским домом».

Занимались в этом пансионе, по выражению князя Александра Львовича Казым-бека, полировкой светских девиц. Не только русских. Среди клиенток попадались дочки миллионеров. Заведение процветало. Тем не менее (не знаю, в результате какой эволюции) в замке оказываются уже не молодые девицы, а, напротив, престарелые эмигранты, инвалиды, человек двести-триста. Нечто вроде богадельни высшего типа. Старички начали умирать. Их начали хоронить на местном кладбище. Сент-женевьевский муниципалитет (горсовет по выражению Александра Львовича Казым-бека) понял, что тут таятся большие материальные перспективы. Отведена земля. Кладбище стилизуется: березки, белая сирень, белая церковь, построенная одним из Бенуа, похожая на Покров на Нерли. Уголок России по виду (поскольку стилизован) еще более русский, чем любое российское кладбище. Светятся березки, осыпается на тихие дорожки золотая листва. В оформлении и содержании могил русское благолепие соединилось с западной образцовостью. В перекрестии могильных крестов и в нишах памятников теплятся негасимые лампады, мерцают эмалевые иконки. Тишина. На безлюдных аллеях редкие прохожие, например старички в черном. Могилы, могилы, могилы. Фамилии на надгробных плитах все больше знакомые. Оболенские, Волконские, Шуваловы, Шереметевы, Меншиковы, Воронцовы, Мещерские, Мусины, Гончаровы, Толстые, Потемкины, Сперанские, Трубецкие, Муравьевы, Щербатовы, Пестели, Одоевский, Олсуфьевы, Васильчиковы, Шуйские, Оленины, Арсеньевы, Кутузовы, Салтыковы, Раевские, Ермоловы, Барятинские... Сотни других фамилий, которые могут показаться еще знакомее только что перечисленных. Фамилии знакомы не потому, что мы лично знали людей с такими фамилиями, но потому, что каждая из них что-нибудь нам напоминает. Там строки ломоносовского послания: «Не правы те, Шувалов, которые стекло чтут ниже минералов», там державинский возглас: «Куда, Мещерский, ты сокрылся?», там лермонтовское стихотворение «На светские цепи, на блеск утомительный бала» (Щербатовой). Одоевский — друг Лермонтова, Раевский — герой Отечественной войны, Барятинский — пленитель Шамиля... Вспоминаешь то о роли Шуйских во время великой смуты, то пушкинскую лирику («но сам признайся, то ли дело глаза Олениной моей»), то вдруг — белогвардейские генералы (ну, скажем, Деникин), потом, отдельно, как бы сохраняя воинский строй, белогвардейцы-алексеевцы, корниловцы, эмблемы на могильных плитах (череп и две кости), скорее перейдешь к могилам художников (Коровин, Сомов), поникнешь головой около каменного остзейского креста над прахом Ивана Алексеевича Бунина.

Могилы, могилы, могилы среди белых березок. Каждую неделю прибывает шесть-семь свежих могил. Каждый день в стилизованной русской церковке звучат панихиды. Эмиграция вымирает. Постепенно умрут все русские люди, живущие в Париже, молодежь переменится, растворится в прекрасной Франции. Будут ли и тогда гореть негасимые лампады над могилами в Сент-Женевьев де Буа?

Итак, на русском кладбище Шаляпина нет. Не захотел. Мотивы такого решения никому не известны, о них можно только гадать. Но остается еще знаменитое кладбище Пер-Лашез, достопримечательность Парижа наряду с Эйфелевой башней, собором Парижской богоматери, Елисейскими полями, Лувром,

Пантеоном, Монмартром, самой Сеной и многими еще достопримечательностями такого же ранга. Пер-Лашез!

И хотя предприимчивый трактирщик через улицу, против входа на это кладбище, начертал на своем заведении, завлекая туристов: «У меня лучше, чем напротив», все же, если уж лежать в земле знаменитому человеку, то, казалось бы, лежать ему надо на Пер-Лашез. Великие писатели и поэты, художники и музыканты, великие лицедеи и политики — все лежат там.

Тут уж нет той благоговейной тишины, которая окружает могилу Бунина. Разноплеменные, разноязыкие туристы толпами валят и валят, протискиваются, толкаются, глазеют, текут говорливыми потоками мимо замшелых каменных надгробий либо подернутых зеленой патиной бронзовых монументов.

Федора Ивановича Шаляпина среди знаменитостей и звезд Пер-Лашеза нет. А ведь сколько бы людей остановилось и вздохнуло, сколько цветочков было бы положено к мраморной черной плите. Да, но походя, мимоходом, по пути от Дюма к Бальзаку и от Мопассана к Эдит Пиаф. «Смотрите, Шаляпин! А я и не знала, что он тоже на Пер-Лашез!»

Нет уж, если теперь кто-нибудь придет к Шаляпину на могилу, то придет только к нему.

Я решил поехать к Шаляпину на кладбище Батиньоль. Парижское метро, хоть и неказисто на вид, замечательно тем, что пронизывает всю землю под Парижем, как паутина. Остановки короткие, как у московского троллейбуса. Спустившись под землю в любой точке Парижа, можно попасть в любую другую точку.

Покинув наземный Париж на бульваре Сен-Жермен, невдалеке от того места, где на него выходит рю дю Бак, я вынырнул на поверхность на северной, трудовой окраине французской столицы.

Вместо оживленной и как бы праздной толпы, вместо бесчисленных кафе и устричных корзин перед ними, вместо ярких машин — белых, красных, серых, вишневых, оранжевых, черных, голубых, изумрудных, перламутровых, кремовых, шоколадных, — коловращающихся по тесным для них каменным кровеносным сосудам города и образующих на каждом перекрестке тромбы, называемые в городском обиходе пробками, вместо громких транзисторов, сливающихся с клаксонами автомобилей и с гулом прохожей толпы, создающих впечатление, что вся эта парижская толпа не просто движется по Парижу, но танцует фантастический беспрерывный танец, вместро пестрых газетных и табачных лотков, вместо разнообразных витрин — ярчайшая зелень, ярчайшие рыбы, ярчайшее мясо, ярчайшие платья, ярчайшие драгоценности, ярчайшая обувь, ярчайшие меха, ярчайший старинный фарфор — вместо всех этих фронтонов, порталов, атлантов, кариатид, капителей, фонарей, куполов, башенок, разновековых завитушек на фасадах зданий я увидел вокруг себя прямоугольные, казенные, серые и черные громады домов, закоптелые вплоть до стекол, от одного вида которых просыпается около сердца противная холодная пиявка. Отвратительно шевельнувшись, она прилипает своим присоском к сердечной стенке и, не делая больно, но делая тоскливо, неуютно и зябко, начинает сосать.

В руке у меня были три белоснежные хризантемы, купленные еще в разноцветном центре Парижа.

Я думал так: времени у меня много, буду бродить один по французскому кладбищу, пока не набреду на великую русскую могилу. В том, что я на нее набреду, сомнений не было. Во-первых, она чем-нибудь выделяется. Во-вторых, спрошу у людей — каждый знает. Да и не было у меня как будто другого выхода. Если бы я пригласил в этот «поход» кого-нибудь из парижских знакомых, мы плутали бы по кладбищу вдвоем и, может быть, нашли бы могилу быстрее, но мне хотелось прийти к ней одному, совсем одному.

Много мне приходилось видеть разных кладбищ. На некоторых бываешь по необходимости, хороня собратьев по перу, родственников, друзей. На иные заходишь ради любопытства, ради туристического интереса: замечательные памятники, известные люди, черты эпохи, традиций, религиозных представлений.

Наше деревенское кладбище — сосновый лесок над песчаной кручей, огороженный пряслом в две жерди, изобилующий летом перезрелой земляникой, которую никто по понятным причинам не собирает. Пошли теперь в ход сварные оградки и сварные из узких железных полос кресты, окрашенные в серебряную, в голубую, в зеленую краску. В кустах кое-где валяются банки из-под краски, износившаяся масляная кисть, водочные бутылки. Тишина, нарушаемая посвистыванием синичек, трава выше колен, прополотая внутри оградок.

Иногда из окна вагона, около поселка, уже перерастающего в город, на отшибе, на голом месте успеешь вглядеться во многое множество фанерных пирамидок тоже то голубых, то серебряных, то под бронзу.

Магометанские кладбища, похожие на покинутые людьми города, куполообразные мавзолеи над могилами. Плоские камни, осененные полумесяцами, испещренные арабскими письменами. Сверх того на камне высечено иногда изображение предмета, говорящее о бывшей земной профессии правоверного: расческа или ножницы, если брадобрей, кинжал иль винтовка, если воин. На одном камне я видел сразу три предмета: кувшин, очки и клюшку. Мне пояснили: кувшин — символ чистоты, опрятности, благочестия; очки говорят о том, что покойный был начитан и мудр, хорошо знал Коран; клюшка свидетельствует о преклонном возрасте. Итак, из трех предметов вырастает целый и законченный образ человека, тремя предметами, без слов, сказано все главное о нем.

Около местечка Ружаны в Белоруссии, выйдя во время прогулки из молодого соснового леса, я увидел необыкновенное зрелище. Ровное поле поросло суховатой, степной, а еще вернее, седой травкой. Из земли торчало множество небольших, заостренных кверху камней. Восточная вязь на них. Видно, что место давно оставлено людьми, либо переселившимися, либо вымершими. Получилось впечатление встречи с иной, неизвестной цивилизацией. Ни заборов, ни цветов, ни тропинок. Заостренные камни, ровная сухая земля, седоватая травка.

Перенаселенные, дефицитные, уплотненные кладбища Москвы. Малогабаритные могилы — бочком кое-как протиснуть гроб в глубину ямы, где устроено для него экономное нишеобразное расширение.

Беломраморные и черномраморные, похожие на выставки надгробий, музейной чистоты кладбища, скажем, Вены, Мюнхена, Ниццы. Много их, кладбищ на земле. И вот еще одно — Батиньоль, которое мне предстоит сейчас увидеть.

Меня поразила геометрическая четкость его планировки. Могилы образуют каре, прямоугольники по сорок — допустим — черных мраморных плит в каждом каре. Каре называются эскадронами. Эскадроны пронумерованы, как и каждая могила внутри эскадрона. Только по номеру и можно отыскать нужную тебе могилу.

Сначала я шел не торопясь, и безмолвные эскадроны проплывали мимо меня справа и слева, однообразные, четкие, не нарушая своего безупречного строя. Мои азы во французском языке не позволяли бегло, на ходу схватывать глазами надгробные надписи. Надо было останавливаться и вчитываться. Через четверть часа я понял, что тут проходишь и день и два и не найдешь могилы Шаляпина. Разве что последовательно, с первого до последнего обойти по рядам все эскадроны, которых хватило бы на целую армию Наполеона Бонапарта.

Посетителей в этот час (дело шло к шести вечера) на кладбище Батиньоль уже не было. Одинокая пожилая женщина попалась мне навстречу. Она шла к выходу и, как показалось мне, очень спешила.

— Shaliapine? Le grand Russe? Je ne sais pas... — И она пожала плечами.— Не думаете ли вы (по-французски, конечно), что он покоится на Пер-Лашез?

— Нет, я не думаю, я точно знаю, что он лежит здесь.

Француженка еще раз пожала плечами и еще больше заторопилась к выходу. Дело мое казалось безнадежным. Конечно, будь здесь живая толпа, столь же многочисленная и необъятная, и находись в этой толпе живой Шаляпин, и бурли и коловращайся эта толпа, словно нижегородская ярмарка, насколько легче было бы увидеть в ней Шаляпина, нежели теперь отыскать его среди неподвижных и черных плит. Вероятно, он сразу бросился бы в глаза, широкий, огромный, яркий, ни на кого не похожий, единственный среди всех людей — Шаляпин. Но одинаковы черные плиты, и на чужом языке сделаны скорбные надписи на них, и день склоняется к вечеру, и надо мне искать теперь не могилу, а кладбищенскую контору.

Француз, похожий на кинокомика Бурвиля, выслушал меня, и его лицо приняло озабоченное выражение.

— Est ce possible que monsieur ne sait pas... Господин, возможно, не знает, что наше кладбище закрывается ровно в шесть часов. Сейчас без четверти. Успеет ли господин? Разумеется, я дам гида, может быть, господин успеет...

Молодой человек, в свою очередь похожий на кого-то из французских киноактеров, вышел ко мне из другой комнаты. Не откладывая дела, я протянул ему десять франков, он сказал «о!» и посмотрел на ручные часы.

— Остается двенадцать минут. Пять минут туда, пять минут обратно, две минуты... Может ли господин бегом?

Да, рисовало, рисовало еще сегодня утром мое воображение эту встречу двух русских людей. Раздумчивое брожение по печальным скорбным дорожкам. Найти, положить хризантемы. Постоять. Прислушаться к набегающим мыслям и чувствам, к их неизбежной последовательной цепочке. А направление цепочки будет зависеть от изначального толчка. А толчок будет необыкновенный, редчайший — могила Шаляпина. В Париже! Посидеть, пока не стемнеет. Уйти, унося устоявшуюся за эти часы печаль, мысли, ставшие более четкими, чувства, ставшие более определенными.

— Умеет ли господин бегать бегом?

— Умеет, умеет.

Мы побежали сначала легкой трусцой, еще словно смущаясь бега, еще пробуя собственную резвость. У гида была сложная задача, обусловленная его французской деликатностью, самой должностью кладбищенского гида и, кроме того, десятифранковой бумажкой, которую я ему заранее дал. Бежать не слишком быстро, чтобы не утомить господина, и все-таки бежать, чтобы успеть к закрытию кладбища.

Эскадроны мчались мимо нас на рысях. Мы поворачивали под прямым углом, и навстречу нам бросались новые, доселе неподвижные эскадроны. Мы дышали тяжело, как бывало во время хорошего кросса. Внезапно ведущий остановился. Я оглянулся в растерянности, не видя ничего выдающегося или хотя бы заметного. Вокруг лежали все такие же эскадроны и эскадроны. Но я скользнул взглядом по короткой нисходящей прямой — от полуопущенных глаз гида до черной плиты — и увидел надпись: «Le grand fils de la terre russe...» «Великий сын земли русской...».

Поняв, что я нашел то, что мне было нужно, гид отошел на три шага и повернулся к нам (ко мне и к могиле) спиной. Он смущенно сложил руки на животе и опустил голову. Он стоял в такой позе, не поворачивая головы, ровно две минуты, как и было условлено. Он не оборачивался, понимая, что если человек пришел к могиле, то ему нужно побыть с ней наедине. И мало ли? Бывает ведь, наверно, в кладбищенской практике, когда опускаются на колени, кланяются земными поклонами или даже падают на землю плашмя, прижимаясь щекой к холодному мрамору и гладя его руками.

Сгустились сумерки. Они размывали графику трех белоснежных цветов на черной, как полированный каменный уголь, плите.

По истечении двух минут проводник встрепенулся, и мы в том же ровном, но энергичном темпе побежали к выходу с кладбища.

Иногда спрашивают у меня, когда расскажешь этот полупечальный, полу... Нет, все-таки просто печальный эпизод: неужели, держа в уме побывать на могиле Шаляпина, я не отвез ему горстку русской земли в целлофановом мешочке и в чистой белой тряпочке?

— А что ему горстка? — отвечу я.— Вся русская земля принадлежит ему, так же как и он принадлежит ей. Возможно, состоится когда-нибудь торжественно-скорбная церемония, еще одно, последнее путешествие. Между прочим, кладбище Батиньоль — в рассуждении этой будущей церемонии — облегчает задачу высоких договаривающихся сторон по сравнению с кладбищем Пер-Лашез и даже с Сент-Женевьев де Буа.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Ю. КОТЛЯРОВ

ХРОНОГРАФ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА Ф. И. ШАЛЯПИНА

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Творчество Ф. И. Шаляпина уже с конца прошлого века неизменно привлекает внимание исследователей музыкального театра. Весьма обширны периодика и мемуарная литература, посвященные великому русскому певцу.

Однако, увлекаясь изложением особенно запомнившихся событий и впечатлений, мемуаристы, как правило, произвольно обращаются с датами, именами и некоторыми фактами. Исключение составляют мемуары дневникового характера, такие, например, как воспоминания бывшего директора императорских театров В. А. Теляковского. Но подобных документов, к сожалению, не так уже много.

Многие периоды в жизни Шаляпина — такие, например, как его служба в антрепризах С. Семенова-Самарского и Т. Деркача, гастроли по провинции, годы пребывания за рубежом, — освещены слабо. Почти совсем обойдена исследователями и такая сторона биографии Шаляпина, как его общественная деятельность, отчего создается далеко не полное представление о его облике.

Предлагаемый вниманию читателя Хронограф, не претендуя на всеобъемлющую полноту, является первой попыткой зафиксировать в хронологическом порядке важнейшие факты жизни и творчества артиста. Естественно, что основной задачей составителя стало максимальное выявление фактов творческой деятельности певца — спектаклей и концертов, в которых участвовал Ф. И. Шаляпин. Однако объем Хронографа заставляет ограничиться лишь основными сценическими площадками, на которых выступал артист, как, например, Мариинский театр в Петербурге и Большой театр в Москве, солистом которых Шаляпин был в течение долгих лет, Тифлисский театр (сезон 1893/94 г.), Панаевский театр (сезон 1894/95 г.), Русская частная опера С. И. Мамонтова в Москве (1896—1899 гг.), Народный дом в Петербурге-Петрограде, Частная опера Зимина в Москве, театр Метрополитен-Опера в Нью-Йорке, на сцене которого Шаляпин также выступал наиболее часто в зарубежный период своей жизни. Шаляпинские спектакли в этих театрах представлены в Хронографе максимально полно.

Из остальных выступлений Шаляпина наиболее полно представлены выступления, оперные и концертные, в частных антрепризах Москвы и Петербурга-Петрограда (в основном в летние периоды); наиболее важные спектакли за границей (гастроли в миланском театре «Ла Скала», участие в дягилевских сезонах в Париже и Лондоне); первые гастроли по провинции (в Крыму, в Харькове и Киеве), выступления в Нижнем Новгороде, так или иначе связанные с личностью А. М. Горького.

В Хронографе отмечены также наиболее важные события личного плана; встречи артиста с выдающимися деятелями литературы и искусства. Особое внимание уделено общению артиста с А. М. Горьким и деятельности Шаляпина в революционные годы.

Главным источником публикуемого в Хронографе материала явились комплекты афиш императорских театров и русских театральных газет: «Новости сезона», «Театральные известия», «Театр» (Москва) и «Обозрение театров» (Петербург), а также двухтомник «Федор Иванович Шаляпин» (М., 1960) и первый том настоящего издания (М., 1970).

Для освещения деятельности Шаляпина в предреволюционный и послереволюционный период, когда регулярность выпуска театральной периодики была нарушена, составитель пользовался изданиями, которые имели отдел театральных объявлений. Данные этого периода недостаточно полны и не абсолютно до-

стоверны, так как объем театральной информации резко сократился.

Первые выступления Шаляпина в той или иной опере раскрыты в Хронографе наиболее подробно, с перечислением участников спектакля и дополнительными данными, которые удалось обнаружить. Однако следует оговорить, что старые афиши, программы и газеты не всегда исчерпывающи в этом отношении. Например, в них часто отсутствуют инициалы исполнителей, фамилии дирижеров, режиссеров и художников; рецензии часто бывают анонимными.

В Хронографе уточнены многие даты и факты, приводимые не только в мемуарной литературе, но и в монографических изданиях, даже в автобиографических записках Ф. И. Шаляпина «Страницы из моей жизни» и «Маска и душа».

Приведены и новые данные, касающиеся пребывания Шаляпина в Баку, Тифлисе, Батуме, Кутаисе. Пополнились сведения о раннем петербургском периоде жизни Шаляпина, о его заграничных гастролях, о такой важной области его творчества, как грамзапись.

Наименее полно отражена в данной работе творческая и личная жизнь певца в последний период его заграничной деятельности из-за отсутствия у нас соответствующих данных. Восстановить пробелы и дать наиболее развернуто картину жизни и творчества Ф. И. Шаляпина — задача будущих исследователей. Даты спектаклей и других фактов из жизни певца в России до 1918 г. даются по старому стилю. Даты заграничных выступлений — по новому стилю.

Приношу искреннюю благодарность всем организациям и отдельным лицам, оказавшим помощь и содействие в подготовке Хронографа.

СОКРАЩЕНИЯ, ПРИНЯТЫЕ В ХРОНОГРАФЕ

«Бирж. вед.» — «Биржевые ведомости», газета (Петербург).
«Вестн. театра» — «Вестник театра», журнал (Москва).
«Вестн. театра и иск.» — «Вестник театра и искусства», журнал (Петроград).
«Веч. изв. Моск. Совета» — «Вечерние известия Московского Совета рабочих и красноармейских депутатов», газета (Москва).
«Веч. вр.» — «Вечернее время», газета (Петроград).
ГАТКО — Государственный Академический театр Комической оперы (бывший Михайловский театр) (Петроград).
ГАТОБ — Государственный Академический театр оперы и балета (бывший Мариинский театр) (Петроград).
«Изв.» — «Известия», газета (Петроград, Москва).
«Киевл.» — «Киевлянин», газета (Киев).
«Киевск. сл.» — «Киевское слово», газета (Киев).
«Кр. газ.» — «Красная газета» (Петроград-Ленинград).
«Кр. Татария» — «Красная Татария», газета (Казань).
«Крым. кур.» — «Крымский курьер», газета (Ялта).
«Ниж. лист.» — «Нижегородский листок», газета.
«Нов. петр. газ.» — «Новая петроградская газета».
«Нов. вр.» — «Новое время», газета (Петербург).
«Нов. день» — «Новый день», газета (Петроград).
«Нов. мир» — «Новый мир», газета (Берлин).
«Нов. дня» — «Новости дня», газета (Москва).
«Нов. сез.» — «Новости сезона», газета (Москва).
«Об. т-в» — «Обозрение театров», газета (Петербург-Петроград).
«Одес. нов.» — «Одесские новости», газета.
«Петерб. лист.» — «Петербургский листок», газета.
«Петр. голос» — «Петроградский голос», газета.
«Петр. газ.» — «Петроградская газета».
«Петр. пр.» — «Петроградская правда», газета.
«Посл. изв.» — «Последние известия», газета (Ревель).
РМО — Русское музыкальное общество.
РТО — Русское театральное общество.
«Рус. вед.» — «Русские ведомости», газета (Москва).
«Рус. сл.» — «Русское слово», газета (Москва).
«Сов. Латвия» — «Советская Латвия», газета (Рига).
«Сов. муз.» — «Советская музыка», журнал (Москва).
«Соч. лист.» — «Сочинский листок», газета.
«Спб. вед.» — «Санкт-Петербургские ведомости», газета.
«Театр. изв.» — «Театральные известия», газета (Москва).
«Тифл. лист.» — «Тифлисский листок», газета.
«Юж. край» — «Южный край», газета (Харьков).

1873

Казань

1 февраля. В семье Шаляпиных — Ивана Яковлевича и Авдотьи Михайловны (урожденной Прозоровой) в доме по Рыбнорядской улице родился сын, которого назвали Федором.

1873—1879 (?)

Семья Шаляпиных живет в деревне Ометово, в шести верстах от Казани, за Суконной слободой. Здесь появились на свет младшие дети — Николай и Евдокия, которые вскоре скончались.

1879 (?)—1880

Семья Шаляпиных снова переезжает в Казань на Рыбнорядскую улицу.

1880 (?)—1881

Казань

Федя Шаляпин обучается грамоте у гимназиста, живущего по соседству.

1881 (?)—1882

Казань

Шаляпин впервые видит в балагане «паяца», «масленичного деда» Якова Ивановича Мамонова.

1882 (?)—1883

Семья Шаляпиных переезжает в Татарскую слободу, затем снова возвращается в Суконную слободу. Шаляпин начинает петь в хоре регента Щербинина, обучается нотной грамоте и игре на скрипке.

1882—1884

Казань

Шаляпин становится исполатчиком при архиерейском хоре в Спасском монастыре. Поет в разных церквах.

Непродолжительное время учится в частной школе Ведерниковой, затем в 4-м приходском училище. Обучается сапожному ремеслу у своего крестного, сапожника Тонкова, потом у сапожника Андреева.

1883

Казань

Поступает в 6-е городское начальное двухклассное училище к учителю Н. В. Башмакову.

1885

Казань

5 сентября. Заканчивает училище с похвальным листом. Начинает работать писарем в ссудной кассе Печенкина.

1885 (?)

Казань

Впервые попадает в городской театр на «Русскую свадьбу». Смотрит «Медею» с Пальчиковой и Стрельским. Впервые слышит оперы «Фауст» и «Жизнь за царя». Впервые выступает на сцене в качестве статиста в опере Мейербера «Африканка» *.

1886 (?)

Казань

Участвует в детском хоре в опере Мейербера «Пророк».

1887

Арск

Поступает в двухклассное училище, где преподаются ремесла; обучается столярному и переплетному делу.

1887 (?)—1888

Казань

Из-за болезни матери возвращается домой. Начинает службу в Казанской уездной земской управе в качестве писца. Одновременно поет в хоре регента Константинова в церквах на окраине Казани. Мутационный период заставляет Шаляпина на время оставить пение.

Неудачно выступает в роли жандарма Роже в мелодраме «Бродяги» (перевод с французского П. Востокова). Тяжело переживает провал, два дня не является домой и в управу, за что увольняется со службы.

По прошению зачисляется писцом в судебную палату, но теряет казенные бумаги и снова остается без работы.

Семья Шаляпиных в поисках работы переезжает в Астрахань.

* В более раннем интервью, данном «Петербургской газете» (1907, 4 сент.), Шаляпин сказал, что впервые вышел статистом в «Жизни за царя», где в последнем действии кричал «ура» (Ф. И. Шаляпин, т. 1, 1976, с. 623). Это представляется более обоснованным

1888 (?)—1889

Астрахань

Шаляпин испытывает нужду и голод. Снова подрабатывает пением в церкви. Его голос приобретает баритональный тембр.
Поступает в хор увеселительного сада «Аркадия».
В поисках работы уезжает из Астрахани.

Саратов

Безуспешно пытается поступить в качестве рассказчика в сад Очкина.

Самара

Работает крючником, грузит мешки с мукой, арбузы.

1889

Казань

Поступает писцом в духовную консисторию.

1889—1890

Казань

Часто посещает театр, в том числе спектакли опереточной труппы, играющей в Панаевском саду.

1890

Казань

Осенью заключает свой первый театральный контракт в качестве хориста в опереточной труппе С. Семенова-Самарского с окладом 20 р. в месяц.

Уфа

26 сентября. Поет в хоре в спектакле «Певец из Палермо» на открытии сезона труппой Семенова-Самарского.
Октябрь. Участвует во всех спектаклях антрепризы, иногда в маленьких ролях.
18 декабря. Впервые с успехом выступает в сольной партии стольника в опере Монюшко «Галька», которую исполняет дважды до конца сезона.
Декабрь. Выступает в концерте с труппой бродячего фокусника.

1891

Уфа

8 февраля. Впервые выступает в партии Феррандо в опере Верди «Трубадур» в бенефис артистки Террачиано. Получает прибавку к жалованью в 5 р.
2 марта. Выступает в роли Держиморды в комедии Гоголя «Ревизор» в бенефис артистки Васильевой.
3 марта. Впервые выступает в партии Неизвестного в опере Верстовского «Аскольдова могила» в свой первый бенефис в антрепризе С. Семенова-Самарского.

Златоуст

Март. С группой артистов Шаляпин участвует в концерте в зале арсенала, поет отрывки из оперетты Оффенбаха «Синяя борода», арию Сусанина «Чуют правду», арию Руслана «О поле, поле» и романс Козлова «Когда б я знал».

Уфа

Май. Поет в любительском спектакле партию Старого слуги в сцене из оперы Рубинштейна «Демон».
Поступает на службу писцом в земскую управу.

Самара

Июнь. Подписывает контракт на 25 р. в месяц в качестве хориста «малороссийской труппы» Деркача и уезжает с ней в Бузулук.
Июнь — июль. Совершает с труппой Деркача гастрольную поездку по городам Поволжья.
Выступает в зале Общественного собрания города Бузулука, в Оренбурге, Уральске.
Солирует в хоровых украинских песнях «Куковала та сива зозуля», «Ой, у лузи» и др.

Самара — Астрахань

Июль — август. Принимает участие в спектаклях «Черноморцы» и «Наталка-Полтавка» Н. Лысенко, в драме М. Кропивницкого «Невольник».

Средняя Азия

Август — ноябрь. Выступает в Петровске, Темир-Хан-Шуре, Узунь-Аде, Кизил-Арвате, в Ашхабаде, Чарджуе, Самарканде и других городах.

Баку

Декабрь. Исполняет партию Петра в опере Н. Лысенко «Наталка-Полтавка» на сцене театра-цирка Алабова.

До 22 декабря. Поступает в хор опереточной антрепризы Д. Лассаль, работавшей на сцене театра Тагиева.

1892

Баку

Январь. Работает хористом в антрепризе Д. Лассаль, выступая в опереттах «Хаджи-Мурат» Деккер-Шенка, «Корневильские колокола» Планкета, «Цыганский барон» Штрауса, «Прекрасная Елена» Оффенбаха, «Сердце и рука» Миллёкера, «Три мушкетера» Варнэ, «Невеста из Вер-Пото» Одрана, «Тонкий дипломат, или Ниниш» Буллара. Принимает участие в операх «Фауст» Гуно (с участием Вандерик и Флаша-Вандерик), «Трубадур» Верди, «Кармен» Бизе.

14 января. Вследствие отъезда труппы Лассаль из Баку снова остается без работы. Голодает, работает крючником на пристани.

Тифлис

Начало февраля. Поступает в гастрольную оперную труппу Ключарева, в составе которой — артисты Вандерик, Флаша-Вандерик, Семенов-Самарский, Вальеро, Люценко, Круглов.

Батум

20-е числа февраля. Приезжает с труппой Ключарева. Принимает участие в спектаклях на сцене Железного театра («Итальянская опера»).

2 марта. Впервые выступает в партии Оровезо в опере Беллини «Норма» в концертном исполнении на итальянском языке.

До конца марта. Поет в операх «Трубадур» Верди, «Кармен» Бизе, «Травиата» Верди (с участием Люценко, Франковского и Алмазовой), «Аида» Верди, «Русалка» Даргомыжского, «Жизнь за царя» Глинки.

7 апреля. Впервые выступает в партии кардинала в опере «Жидовка» Галеви.

Кутаис

Приезжает с труппой Ключарева. Впервые выступает в партии Валентина в «Фаусте» Гуно.

Тифлис

Середина апреля. Приезжает с труппой Ключарева. Выступает в ее спектаклях на сцене Казенного театра.

23 апреля. Участвует в «Демоне».

24 апреля. «Жизнь за царя».

26 апреля. «Трубадур».

27 апреля. «Жидовка» (Альберт).

29 апреля. «Аида».

30 апреля. Впервые выступает в партии Свата в «Русалке» Даргомыжского. Партнеры: Люценко (Княгиня), Яновская (Наташа), Дзнеладзе (Ольга), Вальеро (Князь), Измайлов (Мельник), Петров (Ловчий), Дирижер — В. Шпачек.

1 мая. Сборный спектакль в бенефис Флаша-Вандерик. «Фауст» Гуно и сцена из «Нормы» Беллини.

3 мая. «Норма».

Май — август. После распада антрепризы Ключарева остается без работы и спустя некоторое время поступает писцом в управление Закавказской железной дороги с окладом 30 рублей в месяц. Заболевает дифтеритом, лежит в железнодорожном лазарете.

Август — сентябрь. Принимает предложение Семенова-Самарского поступить в антрепризу Перовского в Казань на вторые партии с окладом 100 рублей в месяц.

Сентябрь. Приходит на прослушивание к педагогу по классу пения Д. А. Усатову, который предлагает заниматься с Шаляпиным бесплатно. Отказывается от поездки в Казань.

Октябрь. При посредстве Д. А. Усатова знакомится с участниками кружка любителей музыки и драматического искусства (Тифлисский музыкальный кружок); вместе с другими учениками Усатова принимает деятельное участие в концертах и спектаклях этого кружка.

Тифлисский музыкальный кружок

17 октября. Участвует в музыкально-драматическом вечере.

«Из вокальных вещей следует отметить дуэт г-жи Страховой и г. Павлова (баритон), квартет и соло из оп. «Жизнь за царя»:«Чуют правду», исполненное молодым певцом г. Шаляпиным...». («Тифл. лист.», 20 окт.)

27 октября. Выступает в отрывках из опер: «Русалка», «Борис Годунов» и «Опричник», поставленных Д. А. Усатовым силами его учеников.

«В сцене в корчме из оперы «Борис Годунов» муз. Мусоргского партии исполнили: хозяйки корчмы — г-жа Марцинкевич (сопрано), Дмитрия Самозванца — г. Ямпольский (тенор), пристава — г. Шаляпин (бас)». («Тифл. лист.», 29 окт.)

9 декабря. Исполняет партию Странника в «Рогнеде» Серова (третий акт) и пристава в «Борисе Годунове» Мусоргского (сцена в корчме).
22 декабря. Исполняет партию Фарлафа в «Руслане и Людмиле» (второй акт) и Мефистофеля в «Фаусте» Гуно (четвертый акт).

1893

Тифлис

Тифлисский музыкальный кружок

3 января. Принимает участие в отрывках из опер: «Фауст» (четвертый акт) и «Борис Годунов» (сцена в корчме).
24 января. Участвует в отрывках из опер: «Роберт-Дьявол» Мейербера (третий акт) и «Черевички» Чайковского (первые два действия).
14 февраля. Выступает в концерте на литературно-музыкальном вечере.
«...*В концертном отделении приняли участие г-жа Римская и гг. Коваленский и Шаляпин. Все это молодые начинающие, но подающие надежды артисты. В особенности из них выделился своим здоровым и приятным голосом г. Шаляпин*» («Кавказ», 16 февр.)
19 марта. Участвует в постановке второго акта «Севильского цирюльника» Россини (Дон Базилио).
«*В общем свою роль он (Шаляпин. — Ю. К.) провел без того балаганного шаржа, которым некоторые исполнители срывают аплодисменты райка*». («Кавказ», 21 марта.)
30 марта. Выступает в концерте с украинским хором — «Ой, у лузи» и другие народные песни.
4 апреля. Исполняет роль Петра в «Наталке-Полтавке» Н. Лысенко.
19 апреля. Выступает в партии Старого слуги в опере «Демон» Рубинштейна (второе действие) и Мельника в «Русалке» Даргомыжского (третье действие).
«...*Игра, пение последнего (Шаляпина. — Ю. К.) не оставляли желать лучшего: соответствующий тембр голоса, прекрасная мимика, обычное злорадство в манере пения, все это способствовало ему представить такого озлобленного сумасшедшего мельника, какого трудно найти на лучших оперных сценах*». («Кавказ», 21 апр.)
30 апреля. «Севильский цирюльник». Партия Дон Базилио.
27 июня. Выступает в концерте по случаю открытия летнего помещения кружка на Михайловской улице, в саду Луизы Мадер.
7 июля. Участвует в концерте на сцене Казенного театра совместно с ученицей профессора Эверарди Е. В. Соболевой.
«*Поет г. Шаляпин недурно и фразирует вполне удовлетворительно. Если г. Шаляпин не остановится в своем музыкальном образовании* [...] *из него может выработаться весьма недюжинный певец*». («Нов. обозрение», 9 июля).
17 июля. Участвует в концерте в летнем помещении кружка.
24 июля. Участвует в концерте.
13 августа. Участвует в концерте.
25 августа. Участвует в большом концерте любителей музыки. В программе: сольные номера и ансамбли (в том числе секстет из «Лючии ди Ламмермур» Доницетти).
Конец лета. Заключает контракт с антрепренерами Любимовым и Форкатти на зимний сезон в Тифлисский казенный театр.
8 сентября. Поет в свой бенефис в Тифлисском музыкальном кружке фрагменты из опер: «Русалка» (третий акт) и «Фауст» (первый акт).

Казенный театр

28 сентября. Впервые выступает в партии Рамфиса в «Аиде» Верди на открытии оперного сезона. Участвуют: Снарская (Аида), Каплан (Амнерис), Дувиклер (Радамес), Агнивцев (Амонасро). Дирижер И. Труффи.
«...*Совершенно неожиданно весьма сносными исполнителями оказались новички оперной сцены: г. Агнивцев (Амонасро) и г. Шаляпин (Рамфис), ученики г. Усатова, известные нам уже по концертам. Оба они пели и держались на сцене весьма прилично, хотя, конечно, нельзя и требовать от них полного знакомства со сценой и спокойного владения своими голосовыми средствами и игрой*». («Тифл. лист.», 30 сент.)
29 сентября. Впервые поет партию Мефистофеля в «Фаусте» Гуно.
1 октября. Впервые исполняет партию Гудала в «Демоне».
3 октября. «Аида».
8 октября. «Демон».
11 октября. Впервые выступает в партиях Тонио в «Паяцах» Леонкавалло и Сен-Бри во втором акте «Гугенотов» Мейербера.
«...*г. Шаляпин, выступивший в роли Тонио, справился со своею трудною партиею довольно удачно, а «пролог» и сцену призна-*

ния в любви к Недде... исполнил положительно хорошо...». («Тифл. лист.», 13 окт.)
15 октября. Третий акт «Русалки» Даргомыжского и «Паяцы».
16 октября. Впервые выступает в партии Монтероне в «Риголетто» Верди.
17 октября (утро). «Паяцы».
19 октября. «Риголетто».

«Второе представление «Риголетто» [...] было несравненно удачнее первого [...] г. Шаляпин хорошо спел партию Монтероне. По отношению к этому только что начинающему артисту нельзя не заметить, что постоянное участие его чуть ли не в каждой опере и в каждом представлении едва ли благоприятно повлияет на его голосовые средства и дальнейшее музыкальное развитие». («Тифл. лист.», 21 окт.)
20 октября. «Паяцы» и третий акт «Аиды».
22 октября. Впервые поет партию Гремина в «Евгении Онегине» Чайковского.

«Громадный успех Дувиклера (Ленский) разделил г. Шаляпин — Гремин; игра, манеры, пение — все это было естественно, выразительно, художественно и вызвало шумное одобрение публики». («Кавказ», 24 окт.)
24 октября. «Фауст».
27 октября. «Евгений Онегин».
29 октября. «Риголетто».
30 октября. «Демон».
1 ноября. «Евгений Онегин».
3 ноября. «Аида».
7 ноября. «Риголетто».
9 ноября. «Паяцы».
10 ноября. «Евгений Онегин».
14 ноября. «Паяцы».
15 ноября. «Риголетто». Благотворительный спектакль «на усиление средств Общества взаимного вспоможения учительниц и воспитательниц».
17 ноября. Впервые исполняет партию Сен-Бри в «Гугенотах» Мейербера.

«...Г-на Шаляпина (Сен-Бри) в этот вечер не выручала его замечательная музыкальность: резкие переходы, слишком открытые ноты рядом с мягкими, закрытыми произвели неприятное впечатление», («Кавказ», 20 ноября).
21 ноября. «Гугеноты».
23 ноября. Впервые выступает в партии Лотарио в опере «Миньона» Тома.
24 ноября. «Паяцы».
29 ноября. «Паяцы».
4 декабря. «Фауст».
5 декабря. «Паяцы».
8 декабря. «Аида».
12 декабря. «Паяцы».
15 декабря. «Миньона».
18 декабря. Сцены из «Миньоны» в сборном спектакле.
19 декабря. «Аида».
21 декабря. «Гугеноты».
22 декабря. «Паяцы».
26 декабря (утро). «Демон».
26 декабря. «Гугеноты».
27 декабря (утро). «Фауст».
31 декабря. «Миньона».

1894

Тифлис

Казенный театр

1 января. «Фауст», на итальянском языке.
3 января. «Риголетто».
9 января. Впервые поет партию одного из заговорщиков в опере «Бал-маскарад» Верди.
14 января. «Паяцы».
15 января. «Аида».
16 января. «Риголетто».
17 января. «Демон».
19 января. «Бал-маскарад», на итальянском языке. Благотворительный спектакль.
24 января. «Гугеноты», на итальянском языке.
28 января. «Паяцы».
29 января. «Миньона», на итальянском языке. Благотворительный спектакль.
2 февраля. Впервые выступает в партии лорда Кокбурга в опере «Фра-Дьяволо» Обера.
4 февраля. Поет в свой бенефис «Паяцы» Леонкавалло и «Фауста» Гуно.
«...Исполняя много раз раньше те же роли, г. Шаляпин и на этот раз доказал свою музыкальность, мощь голоса и умение владеть им. Игра его, как всегда, была безукоризненной. Артист был в голосе и многие выдающиеся арии по требованию публики были им повторены». («Тифл. лист.», 6 февр.)
6 февраля. Впервые поет полностью партию Мельника в «Русалке» Даргомыжского.
8 февраля. «Бал-маскарад».
9 февраля. «Фра-Дьяволо».
11 февраля. Впервые поет партию Томского в «Пиковой даме» Чайковского.
13 февраля. Впервые выступает в партии Дон Базилио в «Севильском цирюльнике» Россини.
«...Опера прошла в общем гладко, а гг. Сангурский (Бартоло) и в особенности Шаляпин (Базилио) были положительно хороши». («Тифл. лист.», 15 февр.)

16 февраля. «Риголетто» и концертное отделение.
18 февраля. «Фра-Дьяволо».
19 февраля. «Паяцы». Благотворительный спектакль «в пользу недостаточных учениц 1-й тифлисской женской гимназии».

Тифлисский музыкальный кружок

21 февраля. «Риголетто». Спектакль труппы Любимова и Форкатти.

Казенный театр

22 февраля. «Демон».
23 февраля. «Евгений Онегин».
26 февраля (утро). «Фра-Дьяволо».

Зал Тифлисского собрания

26 февраля. Выступает в концерте «в пользу бесплатной столовой».

Помещение цирка братьев Никитиных

7 апреля. Участвует в большом симфоническом концерте. Дирижер И. Труффи.

Зал Тифлисского собрания

8 апреля. Поет в благотворительном концерте «на усиление средств грузинского драматического искусства» с участием Ак. Церетели, В. Сараджева и других.

Тифлисское артистическое общество

25 апреля. Выступает в концерте.

Тифлисский музыкальный кружок

26 апреля. Принимает участие в постановке Д. А. Усатовым оперы «Севильский цирюльник».

Банковский театр

7 мая. Поет с большим хором под управлением И. Труффи в симфоническом концерте.
Середина мая. Уезжает с П. Агнивцевым из Тифлиса по Военно-Грузинской дороге.

Ставрополь

Середина мая. Дает концерт.

Москва

Начало июня. Передает дирижеру Большого театра И. Альтани рекомендательное письмо от Д. А. Усатова. Становится на учет в театральное бюро Рассохиной.
18 июня. Подписывает в агентстве Рассохиной контракт на летний сезон в петербургский сад «Аркадия» и на зимний сезон в оперную антрепризу Унковского в Казань.

Петербург

Сад «Аркадия»

20-е числа июня. Приступает к репетициям перед открытием спектаклей.
24 июля. Впервые выступает в партии Миракля в «Сказках Гофмана» Оффенбаха, постановка М. Лентовского.
25 июля. Поет в третьем акте «Фауста» и во второй картине четвертого действия «Жизни за царя».
26 июля. «Сказки Гофмана».
27 июля. Третий акт «Фауста».
29 июля. «Сказки Гофмана».
31 июля. Впервые выступает в партии Торе в опере «Набережная Санта-Лючия» Таска. Постановка М. Лентовского.
1 августа. «Сказки Гофмана».
2 августа. «Набережная Санта-Лючия».
3 августа. «Набережная Санта-Лючия».
5 августа. «Сказки Гофмана».
6 августа. Заканчивается срок контракта на летний сезон в саду «Аркадия».
20-е числа августа. Вступает в оперное Товарищество Панаевского театра, возглавляемого дирижером И. Труффи, баритоном Н. Миллером и басом А. Поляковым-Давыдовым.

Панаевский театр

18 сентября. Поет партию Мефистофеля в «Фаусте».
«...*Приятный бас у г. Шаляпина (Мефистофель); силы этого певца, кажется, невелики: под конец спектакля его голос звучал утомленно (в сцене в церкви и в серенаде, которую его, однако, заставили повторить*»). («Нов. вр.», 20 сент.)
19 сентября. Поет партию Гудала (?) в «Демоне».
20 сентября. Поет партию Рамфиса (?) в «Аиде».
21 сентября. «Демон».
22 сентября. Поет партию Монтероне (?) в «Риголетто».
25 сентября. «Аида».
27 сентября. Поет партию Сусанина в четвертом акте «Жизни за царя».
28 сентября. «Фауст».
30 сентября. «Демон».
4 октября. «Фауст».
5 октября. «Аида».
6 октября. «Риголетто».
10 октября. Поет Феррандо в «Трубадуре».
12 октября. «Демон».
14 октября. «Трубадур».

17 октября. Впервые выступает в партии Бертрама в «Роберте-Дьяволе» Мейербера. «*...Сравнительно недурны были г-жа Хильде (Изабелла) и г. Шаляпин (Бертрам)...*». («Нов. вр.», 20 окт.)
19 октября. «Роберт-Дьявол».
С 21 октября по 15 ноября. Все театры закрыты по случаю смерти Александра III. В этот период Шаляпин расширяет круг своих знакомств, сближается с В. В. Андреевым, посещает «пятницы» в его доме.

Панаевский театр

16 ноября. «Демон».
17 ноября. «Аида».
21 ноября. «Роберт-Дьявол».
22 ноября. Впервые поет партию Цуниги в «Кармен».
24 ноября. «Демон».
25 ноября. «Трубадур».
27 ноября. «Кармен».
29 ноября. Впервые поет партию дон Педро в «Африканке» Мейербера.
30 ноября. «Кармен».
1 декабря. «Африканка».
2 декабря. «Фауст».
4 декабря (утро). «Кармен».
4 декабря. «Африканка».
6 декабря. «Роберт-Дьявол».
8 декабря. «Демон». (В афише этого спектакля помещен анонс о предстоящем в скором времени бенефисе Ф. И. Шаляпина в «Роберте-Дьяволе».)
11 декабря (утро). «Кармен».
11 декабря. «Африканка».
13 декабря. Поет в свой бенефис партию Мефистофеля в «Фаусте». Участвуют Муранская, Волкова, Снегурская, Любин, Миллер, Шаронов. Дирижер И. Труффи.
14 декабря. «Демон».
15 декабря. «Роберт-Дьявол».
19 декабря. «Африканка».
22 декабря. Впервые поет партию старого еврея в «Самсоне и Далиле» Сен-Санса.
22 (?) декабря. «Демон».
26 декабря. «Аида».
27 декабря. «Африканка».
29 (?) декабря. «Роберт-Дьявол».
31 декабря. Поет в третьем акте «Роберта-Дьявола» в сборном спектакле.
Зимой этого года знакомится с М. В. Дальским. Часто поет в студенческих концертах и на благотворительных вечерах, в том числе в зале Дворянского собрания.

1895

Петербург

Начало года. Поет на закрытой пробе в Мариинском театре арию Руслана и четвертый акт «Жизни за царя» в присутствии Э. Направника, Н. Фигнера. Знакомится с В. Качаловым.

Панаевский театр

1 января. «Кармен».
2 января. «Африканка».
4 января. Поет на вечере в доме Т. И. Филиппова арию Сусанина, романсы и трио «Ночевала тучка золотая». Получает одобрение присутствовавшей на вечере сестры Глинки Л. И. Шестаковой.

Панаевский театр

6 января. «Демон».
8 января (утро). Впервые полностью исполняет партию Сусанина в «Жизни за царя» Глинки.
9 января. «Роберт-Дьявол».
11 января. «Самсон и Далила».
15 января (утро). «Демон».
15 января. «Самсон и Далила».
16 января. Третий акт «Роберта-Дьявола» (в сборном спектакле).
28 января. Концерт в зале училища св. Петра. В программе: ария Филиппа («Дон Карлос»), романс Шумана «Два гренадера» и ария Гремина («Евгений Онегин»).

Панаевский театр

29 января (утро). «Аида».
29 января. Участвует в концерте в помощь «недостаточным студентам императорского Спб. университета» в зале Дворянского собрания. В программе: ария Филиппа («Дон Карлос»).

Панаевский театр

30 января. «Самсон и Далила».
31 января. «Африканка».
1 февраля. Подписывает контракт с Дирекцией императорских театров, по которому после трех удачных дебютов, предоставляемых в апреле, Шаляпин должен быть зачислен в труппу Мариинского театра.

Панаевский театр

2 февраля. «Самсон и Далила».
3 февраля. «Роберт-Дьявол».
5 февраля. «Самсон и Далила».
6 февраля. «Африканка».
9 февраля. «Роберт-Дьявол».
10 февраля. «Самсон и Далила».

12 февраля. Участвует в прощальном бенефисе дирижера И. Труффи (четвертый акт «Африканки» и третий акт «Роберта-Дьявола»).

Вильно

28 февраля. Участвует в гастрольном концерте.

Петербург

15 марта. Участвует в концерте в зале Городского кредитного общества. В программе вокальные произведения Рубинштейна.

Мариинский театр

5 апреля. Первый дебютный спектакль. Поет партию Мефистофеля в «Фаусте» Гуно. Партнеры: Куза (Маргарита), Носилова (Зибель), Ершов (Фауст), Гончаров (Валентин).
13 апреля. Участвует в благотворительном концерте в пользу воспитанников Спб. коммерческого училища в зале Кредитного общества.

Мариинский театр

17 апреля. Второй дебютный спектакль. Поет партию Руслана в «Руслане и Людмиле» Глинки. Партнеры: Карякин (Светозар), Томкевич (Людмила), Долина (Ратмир), Чупрынников (Баян), Стравинский (Фарлаф), Бзуль (Горислава).
19 апреля. Третий дебютный спектакль. Поет партию Цуниги в «Кармен». Партнеры: Славина (Кармен), Морской (Дон Хозе), Гончаров (Эскамильо), Феодоско (Микаэла).
28 апреля. «Кармен».
Летом живет в Павловске. Готовит с пианистом А. Таскиным партии для нового сезона.

Павловск

24 июня. Выступает в концерте в Павловском вокзале.
29 июня. Концерт.

Ораниенбаум

6 августа. Выступает в благотворительном концерте в пользу учеников Ревельского железнодорожного училища.

Мариинский театр

4 сентября. «Фауст».
«...*г. Шаляпин недурной Мефистофель в тех местах, в которых ему дана возможность блеснуть голосом, чересчур мягким для партии Мефистофеля, в фразировке характерных речитативов отсутствовали выразительность и едкость тона. Рондо о золотом тельце и серенаду он исполнил со вкусом и без лишних подчеркиваний*». («Нов. вр.», 6 сент.)
5 сентября. «Кармен».
8 сентября. «Руслан и Людмила».

Михайловский театр

17 сентября. Впервые выступает в партии графа Робинзона в «Тайном браке» Чимарозы. Партнеры: Куза (Лиза), Михайлова (Каролина), Фриде (Фидальма), Карякин (Джеронимо) и Михайлов (Паолино). Дирижер Э. Крушевский.
«...*г. Шаляпин в роли жениха-графа не отставал от других, во внешнем виде этого фата не хватало типичности и оригинальности; зато вокальную часть своей партии артист провел с полным пониманием*». («Нов. вр.», 19 сент.)

Мариинский театр

21 сентября. «Кармен».
25 сентября. «Кармен».

Михайловский театр

1 октября. «Тайный брак».

Мариинский театр

9 октября. «Тайный брак».
12 октября. «Тайный брак».
26 октября. «Фауст». Партнеры: Мравина (Маргарита), Ершов (Фауст), Яковлев (Валентин).
10 ноября. «Кармен» с участием итальянской певицы Э. Беллинчиони.
«...*слаб г. Шаляпин в роли лейтенанта, где он безусловно подражал отличному исполнению г. Стравинского*». («Нов. вр.», 12 ноября).

Михайловский театр

12 ноября. «Тайный брак».

Мариинский театр

14 ноября. «Кармен» с Э. Беллинчиони.
22 ноября. «Кармен».
23 ноября. «Руслан и Людмила».
«...*Более законченного, отделанного мы ожидали от г. Шаляпина, который еще далеко не освоился с трудной партией Руслана; у него попадаются не только погрешности сценические, но и вокальные; неуверенность чувствуется во всем, даже в ритме. Его исполнение есть еще только контур того, что следует сделать из этой роли;*

мы, однако, не хотим заключить на основании этого спектакля, что г. Шаляпин перестал работать, хотя повод к такому заключению уже имеется налицо: так выступать на образцовой сцене в образцовой партии национального героя — нельзя». («Петерб. газ.», 25 ноября.)
До 28 ноября. Участвует в репетициях «Ночи перед Рождеством» Римского-Корсакова, в качестве дублера Ф. Стравинского (партия Панаса). Знакомится с автором оперы.

Минск

Осень. Заменяет в концерте заболевшего баритона Л. Яковлева.

Петербург

7 декабря. Участвует в литературно-музыкальном вечере в пользу Высших женских курсов в зале Дворянского собрания. В программе: «Старый капрал» Даргомыжского и куплеты Мефистофеля («Фауст» Гуно).
Середина декабря. Часто поет в благотворительных концертах, пропагандируя камерные произведения Мусоргского, Даргомыжского и других русских композиторов. Посещает спектакли драматических театров.

Мариинский театр

26 декабря. Впервые выступает в партии Панаса в «Ночи перед Рождеством» Римского-Корсакова. Партнеры: Михайлова (Оксана), Каменская (Солоха), Ершов (Вакула), Чупрынников (Черт), Гончаров (Светлейший), Карякин (Чуб), Майборода (Голова).

1896

Петербург

Середина января. Болеет инфлюэнцей в тяжелой форме. Лежит в госпитале.
27 февраля. Участвует в концерте в зале Дворянского собрания в фонд постройки памятника на могиле выдающейся русской певицы, ученицы М. И. Глинки, Д. М. Леоновой. В программе: «Трепак» Мусоргского. В концерте выступают М. Долина, виолончелист А. Вержбилович, итальянский баритон А. Котоньи.

Минск

8 марта. Поет концерт в зале Общественного собрания Минска.
«Концерт Ф. И. Шаляпина прошел с громадным успехом. Вызовам и аплодисментам не было конца. По общему требованию публики г. Шаляпину пришлось спеть много номеров сверх программы». («Минский листок», 12 марта.)

Петербург

14 марта. Участвует в концерте кружка любителей игры на балалайках под управлением В. В. Андреева в зале городского Кредитного общества. Исполняет в первый раз посвященную ему балладу «Курган» Ю. Блейхмана (аккомпанирует автор).
15 марта. Поет в благотворительном концерте Фребелевского общества, сбор которого идет на содержание народных детских садов, в зале театра Кононова. В концерте участвуют М. Дальский, Э. Длусский, М. Карякин, Г. Морской, М. Потоцкая, А. Таскин, М. Чупрынников и группа любителей игры на балалайках под управлением В. Андреева.

Мариинский театр

2 апреля. Впервые выступает в партии князя Верейского в «Дубровском» Направника. Партнеры: Куза (Маша), Рунге (Таня), Ершов (Владимир), Гончаров (Троекуров), Шаронов (исправник), Серебряков (Андрей Дубровский), Карякин (Архип).
5 апреля. Впервые поет партию судьи в «Вертере» Массне. Партнеры: Рунге (Софья), Фриде (Шарлотта), Морской (Вертер), Тартаков (Альберт).
9 апреля. «Русалка» (сват).
12 апреля. «Вертер».
21 апреля. «Дубровский».
25 апреля. Впервые выступает в партии Владимира Галицкого в «Князе Игоре» Бородина. Партнеры: Куза (Ярославна), Долина (Кончаковна), Гончаров (Князь Игорь), Чупрынников (Владимир Игоревич), Карякин (Кончак), Стравинский (Скула).
«...Повторили увертюру, арию Владимира Галицкого, хор в 4-м акте и дуэт гудошников [...]. Что же касается г. Шаляпина, то тип он верно понял (грим был плох), но голос его как-то слабо (вернее, закрыто) звучал, и ему приходилось форсировать голос для достижения известных эффектов. Ему необходимо еще учиться петь». («Петерб. газ.», 27 апр.)
28 апреля. «Князь Игорь».
30 апреля. На закрытии сезона исполняет партию Мельника в «Русалке» Даргомыжского. Партнеры: Куза (Наташа), Славина

(Княгиня), Васильев (Князь), Стравинский (сват).

Начало мая. Баритон И. Соколов передает Шаляпину приглашение в труппу К. Винтер в Нижний Новгород на летний сезон в период ярмарки.

Нижний Новгород

Новый городской театр

5 мая. Приступает к репетициям с труппой К. Винтер (Русская частная опера).

5—14 мая. Знакомится с С. Мамонтовым и К. Коровиным на обеде у К. Винтер. Встречается с балериной Иолой Торнаги.

14 мая. Поет партию Сусанина в парадном спектакле «Жизнь за царя» на открытии сезона. Партнеры: Нума-Соколова, Кутузова, Сикачинский, Карелин, Малинин. Дирижер В. Зеленый.

«*Из исполнителей мы отметим г. Шаляпина, обширный по диапазону бас которого звучит хорошо, хотя недостаточно сильно в драматических местах [...]. Играет артист недурно, хотя хотелось бы поменьше величавости и напыщенности*». («Волгарь», 16 мая).

15 мая. «Жизнь за царя».

18 мая. «Фауст».

24 мая. «Демон» (Гудал).

25 мая. «Жизнь за царя».

31 мая. «Фауст».

2 июня. Поет партию Гремина в «Евгении Онегине». Партнеры: Цветкова (Татьяна), Любатович (Ольга), Кутузова-Зеленая (Ларина), Антонова (Няня), Карелин (Ленский), Круглов (Онегин).

«*...Г. Шаляпин чрезвычайно мило и с большим достоинством спел арию Гремина...*». («Волгарь», 4 июня).

4 июня. «Демон».

6 июня. «Фауст».

10 июня. «Фауст».

11 июня. «Демон».

14 июня. «Жизнь за царя».

16 июня. Поет партию Мельника в «Русалке». Партнеры: Цветкова (Наташа), Кутузова-Зеленая (Княгиня), Антонова (Ольга), Томарс (Князь).

«*...Шаляпин очень нам понравился и с большим чувством меры провел последние сцены, где так легко впасть в мелодраматизм*». («Волгарь», 19 июня.)

19 июня. «Фауст».

21 июня. «Русалка».

«*...И как актер, своей вполне художественной игрой, и как певец, с своим превосходным по красоте и силе голосом, Шаляпин производил сильное впечатление*». («Ниж. лист.», 23 июня.)

23 июня. «Жизнь за царя».

25 июня. «Русалка».

«*Если молодой артист будет продолжать так же работать и идти вперед, как он это делает теперь, то можно с уверенностью сказать, что через несколько лет он займет видное положение среди басов русской сцены*». («Волгарь», 27 июня).

27 июня. «Демон».

28 июня. «Фауст».

30 июня. «Самсон и Далила» Сен-Санса (старый еврей). Партнеры: Любатович (Далила), Секар-Рожанский (Самсон), Круглов (Жрец), Левандовский (Абимелех).

«*...г. Шаляпин тепло и по обыкновению обдуманно провел свою небольшую роль старого еврея*». («Волгарь», 3 июля.)

1 июля. «Русалка».

3 июля. «Фауст».

5 июля. «Самсон и Далила».

6 июля. «Жизнь за царя».

8 июля. «Русалка».

10 июля. «Фауст».

13 июля. «Евгений Онегин».

14 июля (утро). «Жизнь за царя».

14 июля. «Самсон и Далила».

16 июля. «Демон».

19 июля. «Фауст».

21 июля (утро). «Фауст».

23 июля. «Жизнь за царя».

25 июля. «Русалка».

27 июля. «Фауст».

30 июля. «Русалка».

1 августа. «Жизнь за царя».

4 августа. «Самсон и Далила». Бенефис А. Секар-Рожанского.

5 августа. «Евгений Онегин» с участием И. Тартакова.

10 августа. «Миньона» Тома. Бенефис дирижера В. Зеленого. Партия Лотарио. Партнеры: Любатович (Миньона), Антонова (Фимена), Ростовцева, Карелин (Вильгельм), Бедлевич.

11 августа. В свой бенефис выступает в партии Мефистофеля в «Фаусте» Гуно. Валентин И. Тартаков.

«*В городском театре состоялся бенефис талантливого артиста Шаляпина [...]. Бенефициант был встречен публикой шумными аплодисментами*». («Волгарь», 13 авг.)

13 августа. «Жизнь за царя».

14 августа. «Кармен» с И. Тартаковым в роли Эскамильо.

15 августа. «Миньона».

16 августа. Поет в прощальном спектакле партию Гудала в «Демоне» с И. Тартаковым в заглавной партии.
«Прощание нижегородской публики с г. Тартаковым и г. Шаляпиным в этот вечер (16-го августа) было самое сердечное [...]. Г. Шаляпин — молодой артист, только начавший свою карьеру, но уже достаточно заявивший себя не только как хороший певец, но и как артист с большим талантом. По окончании актов публика вызывала своих любимцев очень много раз, награждая их шумными аплодисментами». («Волгарь», 18 авг.)
Середина августа. Получает от Мамонтова предложение оставить Мариинский театр и перейти в Русскую частную оперу в Москву.

Петербург

Мариинский театр

Конец августа. Возвращается из Нижнего Новгорода. Приступает к репетициям «Рогнеды» Серова.
2 сентября. Впервые выступает в партии князя Владимира Красное Солнышко в «Рогнеде». Партнеры: Каменская (Рогнеда), Носилова (Изяслав), Глебова (Скульда), Ершов (Руальд), Карякин (Никитич), Майборода (Странник).
5 сентября. «Русалка».
9 сентября. «Князь Игорь» (Владимир Галицкий).
12 сентября. «Рогнеда».

Москва

После 16 сентября. В день приезда присутствует на спектакле «Фауст» в Русской частной опере, встречается с С. И. Мамонтовым и договаривается о переходе в труппу К. Винтер.

Солодовниковский театр

22 сентября. Выступает в партии Сусанина в «Жизни за царя» в своем первом спектакле на сцене Солодовниковского театра. Партнеры: Цветкова (Антонида), Кутузова-Зеленая (Ваня), Секар-Рожанский (Собинин). Дирижер В. Зеленый.
«Вчера в вечернем спектакле партией Сусанина в первый раз дебютировал бас г. Шаляпин. Это — молодой, но очень талантливый артист и певец, обладающий прекрасными голосовыми средствами и умелой фразировкой. На долю г. Шаляпина вчера выпал огромный успех». («Нов. дня», 23 сент.)
25 сентября. «Жизнь за царя».
«Г. Шаляпин, певший и в этот раз партию Сусанина, несомненно имеет сценическое дарование, иногда подкупает искренней теплотой выражения, но относительно чисто музыкальной стороны исполнения ему бы следовало еще много и очень много поработать, хотя бы в смысле большей свободы и уверенности в умении ставить звук, ясно интонировать и не впадать без нужды в манеру замены пения полуговором. Артист еще очень молод и при настойчивой, внимательной работе может сделать очень многое; по нашему мнению, самая звучность голоса у него может усилиться и сделаться полнее, если он обратит внимание на более тщательную точность в пении и на отделку звуковых оттенков». («Рус. вед.», 29 сент. Н. Кашкин.)
27 сентября. «Фауст». Партнеры: Гальцына (Маргарита), Ростовцева (Зибель), Осипов (Фауст), Брыкин (Валентин). Дирижер В. Зеленый.
1 октября. «Русалка». Партнеры: Нума-Соколова (Наташа), Кутузова-Зеленая (Княгиня), Антонова (Ольга), Секар-Рожанский (Князь). Дирижер В. Зеленый.
3 октября. «Фауст».
4 октября. «Миньона». Партнеры: Любатович, Антонова, Ростовцева, Осипов. Дирижер В. Зеленый.
7 октября. «Русалка».
13 октября. «Русалка».
15 октября. «Жизнь за царя».
17 октября. «Фауст».
22 октября (утро). «Русалка».
22 октября. «Самсон и Далила». Партнеры: Любатович (Далила), Секар-Рожанский (Самсон), Шевелев (Жрец), Левандовский (Абимелех). Дирижер В. Зеленый.
23 октября. «Фауст».
25 октября. «Демон». Партнеры: Цветкова (Тамара), Ростовцева (Гений добра), Кассилов (Синодал), Соколов (Демон).
29 октября. «Жизнь за царя».
31 октября. Впервые выступает в партии Странника в «Рогнеде». Партнеры: Любатович (Рогнеда), Кутузова-Зеленая (Изяслав), Секар-Рожанский (Руальд), Соколов (Князь Владимир). Дирижер В. Зеленый.
3 ноября. «Рогнеда».
5 ноября. Впервые выступает в партии Нилаканты в «Лакме» Делиба. Партнеры: Антонова (Лакме), Кутузова-Зеленая (Маллика), Осипов (Джеральд). Дирижер В. Зеленый.

6 ноября. «Самсон и Далила».
7 ноября. «Фауст».
10 ноября. «Лакме».
13 ноября. «Рогнеда».
14 ноября. «Лакме».
15 ноября. Впервые на этой сцене поет партию князя Галицкого в «Князе Игоре» Бородина. Партнеры: Цветкова (Ярославна), Кутузова-Зеленая (Кончаковна), Ростовцева (Полов. девушка), Соколов (Князь Игорь), Осипов (Владимир), Бедлевич (Кончак), Левандовский (Скула), Кассилов (Ерошка).
22 ноября. «Князь Игорь».
24 ноября. «Князь Игорь».
25 ноября. «Миньона».
26 ноября. «Князь Игорь».
28 ноября. «Лакме».
29 ноября. «Фауст».
Ноябрь — декабрь. Готовит партию Ивана Грозного в оп. «Псковитянка» Римского-Корсакова.
1 декабря. «Рогнеда». Впервые на этой сцене поет партию князя Владимира Красное Солнышко.
3 декабря. «Князь Игорь».
5 декабря. «Князь Игорь».
«*Превосходно впелся и освоился со своей ролью и партией Шаляпин. В каждой фразе, в каждом движении, в выразительной игре физиономии так и светился крупный талант. Его Галицкий — новый, сплошь интересный, яркий образ. Смотришь, слушаешь — и просто не оторвешься. Для одного г. Шаляпина надо уже идти на «Игоря» ... Г. Шаляпин — такой Галицкий, какого до сих пор не видали ни Москва, ни Петербург*» («Нов. дня», 7 дек.)
6 декабря. «Рогнеда».
8 декабря. «Миньона».
До 12 декабря. Репетирует роль Ивана Грозного в «Псковитянке» Римского-Корсакова.
12 декабря. Премьера «Псковитянки» с Шаляпиным — Грозным. Партнеры: Эберле (Ольга), Ростовцева (Власьевна), Иноземцев (Михаил Туча), Кассилов (Матута), Бедлевич (Токмаков). Дирижер И. Труффи.
«*...Главным украшением был г. Шаляпин, исполнивший роль Грозного. Он создал очень характерную фигуру и один между всеми исполнителями выказал настоящее уменье говорить речитативы внятно, музыкально и выразительно, оставаясь в естественном тоне декламации. И у композитора речитативная сцена входа царя Ивана сделана гораздо лучше и богаче остальных, она дает исполнителю богатый материал, которым г. Шаляпин вполне воспользовался ... В последней картине г. Шаляпин был хорош, но гораздо менее, нежели раньше; ... В сцене с трупом Ольги г. Шаляпин весьма удачно воспользовался известной картиной Репина, изображающей Ивана IV с убитым сыном, и воспроизвел ее довольно живо*». («Рус. вед.», 17 дек. Н. Кашкин.)
13 декабря. «Рогнеда».
15 декабря. «Псковитянка».
17 декабря. «Князь Игорь».
19 декабря. «Псковитянка».
20 декабря. «Псковитянка».
22 декабря. «Псковитянка».
26 декабря. «Псковитянка».
27 декабря. «Рогнеда».
29 декабря. «Князь Игорь».
30 декабря. «Псковитянка».
31 (?) декабря. «Самсон и Далила».

1897

Москва

Солодовниковский театр

1 января. «Князь Игорь».
2 января. «Рогнеда».
3 января (утро). «Князь Игорь».
6 января. «Псковитянка».
8 января. «Псковитянка».
9 января. «Рогнеда».
10 января. «Князь Игорь».
12 (?) января. Впервые поет партию Коллена в «Богеме» Пуччини.
13 января. «Псковитянка».
15 января. «Фауст».
17 января. «Князь Игорь».
19 января. «Псковитянка».
До 23 января. Участвует в репетициях оперы Чайковского «Опричник».
23 января. Впервые выступает в партии князя Вязьминского в «Опричнике». Партнеры: Нума-Соколова (Наталья), Харитонова (Басманов), Ростовцева (Морозова), Секар-Рожанский (Андрей), Шевелев (Митьков).
26 января (утро). «Князь Игорь».
26 января. «Опричник».
27 января. «Фауст».
30 января. «Псковитянка».
31 января. «Опричник».
4 февраля. «Псковитянка».
5 февраля. «Опричник».
6 февраля. «Князь Игорь».
9 февраля. «Псковитянка».
10 февраля. «Опричник».

13 февраля. «Опричник».
14 февраля. «Князь Игорь».
16 февраля (утро). «Опричник».
17 февраля. «Псковитянка».
18 февраля. «Лакме» с участием М. Ван-Занд.
20 февраля. «Фауст» с участием М. Ван-Занд.
21 февраля. «Псковитянка».
22 февраля. «Миньона» с участием М. Ван-Занд.
23 февраля (утро). «Псковитянка».
23 февраля. Сборный спектакль. Шаляпин поет во втором акте «Лакме» с участием М. Ван-Занд в заглавной роли.
2 или 3 марта. Выезжает в Нижний Новгород в концертную поездку с В. Эберле и А. Секар-Рожанским.

Нижний Новгород

4 марта. Концерт в зале Всесословного клуба.
«*...г. Шаляпин — красивый бас, редкий бас, умеющий делать чудеса при помощи своего инструмента. Он очаровал публику.* («Ниж. лист.», 6 марта.)
6 марта. Концерт в зале Коммерческого клуба.
«*Г. Шаляпин — артист с выдающимся сценическим талантом, одаренный редкостным по красоте, силе и мягкости голосом, которым он владеет с изумительной подчас гибкостью. Исполнение певца отличается тонким художественным вкусом, удерживающим артиста от преувеличений даже там, где некоторый шарж казался бы неизбежным, как, например, в комических романсах Мусоргского. Фразировка благородна и проста, чем отнюдь не ослабляется ее выразительность*». («Ниж. лист.», 8 марта.)

Казань

15 марта. Участвует в концерте.

Харьков

28 марта. Поет в концерте на сцене оперного театра.

Киев

Театр Соловцова
15 апреля. «Фауст» (антреприза Я. Любина и М. Салтыкова).
«*Наибольший и вполне заслуженный успех имел г. Шаляпин — молодой и несомненно талантливый артист московской сцены, обладающий красивым, свежим басом, к сожалению, несколько жидковатого тембра, и превосходной школой. Игру артиста можно было бы назвать вполне безупречной и в высокой степени художественной, если бы местами у него не проглядывал некоторый шарж*». («Киев. сл.», 17 апр. «Бекар».)
18 апреля. «Жизнь за царя».
«*...Эта большая партия доставила артисту случай выказать симпатичность своего голоса. Исполнителю наиболее удались моменты с преобладающим элегическим оттенком. Весь капитальный монолог 2-й картины 4 акта звучал у г. Шаляпина искренне и правдиво. Но в общем партия вышла у него однообразной, так как артист не воспользовался моментами, способствующими значительному ее оживлению и дополняющими тип Сусанина...*». («Киевл.», 22 апр. В. Чечотт.)

Харьков

Оперный театр

20 апреля. «Русалка». Партнеры: Энквист (Наташа), Шубина (Княгиня), Давыдов (Князь).
«*Бас г. Шаляпина кроме обширного диапазона обладает бархатной мягкостью — качеством очень редким для этого голоса. Нам казалось, что артист пел все время вполголоса, щадя лиц, участвовавших с ним в ансамблях. Места, исполняемые им пианиссимо, особенно поражали слушателей, так как пиано бывает обыкновенно наиболее трудно и наименее красиво для баса. Пиано у г. Шаляпина и красиво и задушевно. Грим и игра артиста неподражаемы...*». («Юж. край», 22 апр.)
22 апреля. Четвертый акт «Жизни за царя» в сборном спектакле.
24 апреля. «Фауст».
«*...Вокальная сторона партии Мефистофеля не оставляла желать ничего лучшего: масса звука, прекрасная фразировка, едкий сарказм, которым все время окрашено пение, сделало партию Мефистофеля яркой и законченной. Рондо о золотом тельце [...] было вследствие настойчивых требований публики повторено два раза. Было повторено и заклинание цветов [...] и серенада — место, в котором искусство артиста достигло своего кульминационного пункта. Последний акт, бедный для Мефистофеля в вокальном отношении, был передан г. Шаляпиным очень выразительно*». («Юж. край», 26 апр.)

Киев

Театр Соловцова

28 апреля. «Фауст». Товарищество оперных артистов.

7 мая. Третий акт «Русалки» в сборном спектакле.

14 мая. В свой бенефис исполняет партию Мефистофеля в «Фаусте». Партнеры: итальянский тенор Сальто (Фауст), Яковлев (Валентин).

Весна и лето. Выезжает в первое путешествие за границу (Варшава, Вена, Париж). Приезжает в Дьепп, где занимается у профессора пения Бертрами, разучивает партию Олоферна в «Юдифи» Серова.

Москва

30 августа. Присутствует на торжественном спектакле театра Корша по случаю пятнадцатилетия его антрепризы. От имени артистов Частной русской оперы приветствует Ф. А. Корша.

Театр «Эрмитаж».

3 октября. Поет на открытии сезона Частной русской оперы партию Мефистофеля («Фауст»).
6 октября. «Псковитянка».
9 октября. «Псковитянка».
12 октября. «Самсон и Далила», спектаклем дирижирует С. В. Рахманинов.
15 октября. «Самсон и Далила».
16 октября. «Псковитянка».
19 октября. «Русалка».
21 октября. «Опричник».
22 октября (утро). «Фауст».
22 октября. «Русалка».
26 октября (утро). «Русалка».
26 октября. «Псковитянка».
28 октября. «Опричник».
29 октября. «Русалка».
30 октября. «Самсон и Далила». (?)
31 октября. «Фауст».
2 ноября. «Князь Игорь».
4 ноября. «Князь Игорь».
9 ноября. «Псковитянка».
11 ноября. «Фауст».
До 12 ноября. Работает над партией Досифея в «Хованщине» Мусоргского.

Солодовниковский театр

12 ноября. Впервые выступает в партии Досифея на премьере «Хованщины». Партнеры: Селюк-Рознатовская (Марфа), Соколов (Шакловитый), Бедлевич (Иван Хованский), Иноземцев (Андрей), Антонова (Эмма). Дирижер М. Эспозито.

«*Г. Шаляпин дал отличный внешний облик Досифея, прекрасно пел и сумел оттенить на игре, мимике и гриме ту перемену, которая произошла в Досифее, когда наступили грозные для раскольников события. Вначале он является борцом, еще верящим в возможность успеха борьбы, но вести, принесенные Марфой в четвертом действии, убеждают его, что дело их проиграно, и он убежденно и решительно идет навстречу концу. В последней картине мы видим уже не кроткого, любвеобильного старца, а вождя наэлектризованной им толпы. Силы Досифея уже надломлены, но он без страха, а в религиозном экстазе идет на костер. Именно последняя картина была проведена г. Шаляпиным замечательно умно и тепло*». («Моск. вед.», 14 ноября.)
13 ноября. «Опричник».
16 ноября. «Хованщина».
18 ноября. «Псковитянка».
21 ноября. «Хованщина».
23 ноября (утро). «Опричник».
23 ноября. «Хованщина».
25 ноября. «Лакме».
26 ноября. «Русалка».
1 декабря. «Фауст».
4 декабря. «Хованщина».
7 декабря. «Русалка».
8 декабря. «Фауст».
10 декабря. «Хованщина».
11 декабря. «Рогнеда».
14 декабря. «Псковитянка».
17 декабря. «Фауст».
19 декабря. «Псковитянка».
27 декабря (утро). «Хованщина».
29 декабря. «Фауст».
30 декабря. Впервые выступает в партии Варяжского гостя в «Садко» Римского-Корсакова. На спектакле присутствует автор.
31 декабря (утро). «Псковитянка» в присутствии Римского-Корсакова.

1898

Москва

Солодовниковский театр

1 января. «Хованщина».
4 января. «Русалка».
6 января. «Князь Игорь».
9 января. «Хованщина».
12 января. «Псковитянка».
16 января. «Фауст» с участием М. Ван-Занд (Маргарита).

Интернациональный театр

26 января. «Лакме» с участием Ван-Занд в заглавной роли.
27 января. «Русалка».
29 января. «Лакме».
30 января. Впервые выступает в партии Головы в «Майской ночи» Римского-Корсакова. Партнеры: Любатович (Ганна), Забела (Панночка), Селюк-Рознатовская (Свояченица), Иноземцев (Левко), Кассилов (Винокур), Соколов (Каленик), Бедлевич (Писарь). Дирижер С. Рахманинов.
«Больше всего обращает на себя внимание г. Шаляпин в роли Головы, создающий типичное лицо, как бы прямо выхваченное из произведения Гоголя: шаржа никакого, декламация и музыка — целое». («Рус. сл.», 1 февр.)
3 февраля. «Майская ночь».
4 февраля. «Фауст». Маргарита — Ван-Занд, Фауст — Аренци.
6 февраля. «Хованщина».
8 февраля. «Майская ночь».
10 февраля. «Хованщина».
11 февраля (утро). «Псковитянка».
12 февраля. «Майская ночь».
14 февраля. «Хованщина».
15 февраля (утро). «Майская ночь».

Петербург

До 22 февраля. Приезжает с труппой Русской частной оперы на гастроли.

Большой зал Консерватории

23 февраля. Поет партию Ивана Грозного в «Псковитянке». В антракте знакомится с В. В. Стасовым и М. М. Антокольским, присутствовавшими на спектакле.
«Г. Шаляпин завоевал всеобщее внимание своей осмысленной передачей трудной роли Ивана Грозного; у него прекрасно вышли оттенки мрачности, суровости и религиозного настроения. Г. Шаляпин, начавший свою оперную карьеру несколько лет тому назад, сделал за последнее время громадные успехи: его красивый, сильный бас еще более окреп, а сценическое дарование развилось в такой мере, как трудно даже было ожидать ранее...». («Спб. вед.», 26 февр.)
25 февраля. «Хованщина».
26 февраля. «Псковитянка». В. В. Стасов посещает Шаляпина за кулисами.
27 февраля. Встречается с В. В. Стасовым в Публичной библиотеке.
2 марта. «Русалка».
«В общем г. Шаляпин, выдающийся артист московской труппы, прекрасно провел эту трудную партию и в вокальном и сценическом отношении. Некоторые речитативы он отлично проговорил с глубоким чувством, а голос его прекрасно звучал. Тем не менее мы ожидали большего от его Мельника после данного им в Иване Грозном. Мы ожидали большего потому, что тут прибавляется пение, тогда как в «Псковитянке» петь нечего. Роль Мельника, для которой у него имеются все данные, у него будет одной из лучших, но не теперь. Ему еще многого недостает для потрясающей иллюзии в сцене сумасшествия. Публика вчера его принимала, как некогда Патти, Росси, Рубинштейна...». («Петерб. газ.», 4 марта.)
4 марта. Исполняет партию Головы в «Майской ночи» Римского-Корсакова под управлением автора.
6 марта. «Псковитянка». В первый раз исполняет ариозо Грозного в начале последнего действия, написанное Римским-Корсаковым уже после премьеры третьей редакции «Псковитянки», поставленной у Мамонтова. В дальнейшем Шаляпин отказался от этого ариозо.
7 марта. «Опричник».
15 марта. «Фауст».
18 марта. «Русалка».
19 марта. «Рогнеда». «В пользу кассы взаимопомощи при обществе для пособия нуждающимся литераторам и ученым».
21 марта. «Хованщина».
23 марта. «Фауст».
26 марта. «Псковитянка».
29 марта. Присутствует на музыкальном вечере у Н. А. Римского-Корсакова на Загородном проспекте. Поет ариозо Грозного, песню Варяжского гостя, песню Варлаама, «Трепак» Мусоргского, «Старого капрала» Даргомыжского. Среди гостей — В. В. Стасов, братья Блуменфельды, Ц. Кюи, М. Врубель и другие.
30 марта. Встречается с В. В. Стасовым.
1 апреля. Поет на музыкальном вечере у Стасова в Песках в присутствии Н. Римского-Корсакова, А. Глазунова, А. Лядова, братьев Блуменфельдов и других.

Большой зал Консерватории

8 апреля. «Русалка».
9 апреля. Третий акт «Фауста» в сборном спектакле.
12 апреля. «Жизнь за царя».
14 апреля. «Фауст».
16 апреля. «Псковитянка». Спектакль был отменен из-за болезни Шаляпина.

Путятино

Лето. Гостит на даче Т. Любатович.
7 июня. Венчается в деревенской церкви с Иолой Игнатьевной Торнаги, прима-балериной Русской частной оперы.
Июнь—июль. Разучивает под руководством С. В. Рахманинова партии Фальстафа («Виндзорские проказницы» Николаи), Галеофы («Анджело» Кюи), Бориса Годунова в одноименной опере Мусоргского.
Знакомится с историком В. Ключевским, слушает его рассказы о «смутном времени».
Август. В присутствии С. Мамонтова и Н. Забелы-Врубель напевает всю оперу Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери» под аккомпанемент С. В. Рахманинова.

Ялта

До 16 сентября. С С. Рахманиновым и группой артистов Русской частной оперы (Т. Любатович, В. Антонова, А. Секар-Рожанский, М. Малинин) приезжает в Ялту.
16 сентября. Участвует в концерте на сцене городского театра.
«Сильное впечатление на слушателей произвело пение г. Шаляпина. Он чудно владеет своим замечательным мягким и красивым басом. Роскошная фразировка и высокая артистичность передачи доводят до того, что пение г. Шаляпина иногда кажется как бы декламацией. Это певец-художник в самом серьезном значении этих слов». («Крым. кур.», 18 сент.)
18 сентября. Выступает в концерте в Гурзуфе.

Ялта

21 сентября. Участвует в концерте на сцене городского театра. «...*Несомненно, что голос Шаляпина от природы прекрасного тембра, прекрасно поставлен; фразировка отчетливая и дикция осмысленная; но по силе звука и по глубине его это, скорее, концертно-салонный голос, чем оперный...*». («Крым. кур.», 29 сент.)

Москва

Октябрь — ноябрь. Готовит партии Олоферна в «Юдифи» Серова и Сальери в «Моцарте и Сальери» Римского-Корсакова.
18 октября. Поет партию Сальери в «Моцарте и Сальери» в присутствии автора на квартире С. Мамонтова. Партию Моцарта исполняет П. Иноземцев.

Солодовниковский театр

23 ноября. Впервые выступает в партии Олоферна в «Юдифи».
«Центральной фигурой спектакля, как и можно было ожидать, оказался г. Шаляпин в роли Олоферна. [...] Трудно было не поддаться обаянию этого мрачного, надменно-величавого и вместе с тем носящего на себе печать вырождающейся азиатской чувственности древнего Тамерлана. А какое богатство интонаций, какая выразительность в произношении талантливого артиста! Даже такой несколько рискованный в руках малоопытного певца драматический эффект, как превращение музыкальной декламации почти в говор (например, в сцене опьянения и наступления бреда во время оргии 4-го акта), производит у г. Шаляпина сильное и нисколько не ходульное впечатление». («Рус. вед.», 25 ноября. Ю. Энгель.)
25 ноября. Впервые поет партию Сальери на премьере «Моцарта и Сальери».
«...Главное из двух действующих лиц, Сальери, нашло в лице г. Шаляпина достойного, несравненного исполнителя. Трудно описать правду и мощь, с которыми вдохновенная игра артиста воплотила пушкинский образ в этой суровой, крепкой фигуре, преждевременно состарившейся в своей уединенной келье над упорной музыкальной работой и напрасным стремлением достигнуть того, что без всяких трудов «озаряет голову безумца, гуляки праздного» Моцарта. Здесь все полно жизни, здесь все захватывает, потрясает, и увлеченному слушателю остается только отдаться во власть редкого и благодатного художественного впечатления». («Рус. вед.», 27 ноября. Ю. Энгель.)
27 ноября. «Юдифь».
29 ноября. «Майская ночь» и «Моцарт и Сальери».
30 ноября. «Фауст».
2 декабря. «Майская ночь» и «Моцарт и Сальери».
3 декабря. «Юдифь».
7 декабря. Впервые выступает в партии Бориса Годунова в одноименной опере Мусоргского. Партнеры: Страхова (Федор), Пасхалова (Ксения), Черненко (Мамка), Шкафер (Шуйский), Мутин (Пимен), Секар-Рожанский (Самозванец), Селюк-Рознатовская (Марина), Любатович (шинкарка), Оленин (Рангони), Левандовский (Варлаам), Кассилов (Мисаил), Шетилов (Юродивый). Дирижер И. Труффи.

9 декабря. «Борис Годунов».
11 декабря. «Русалка».
12 декабря. Встречается с управляющим конторой московских императорских театров В. А. Теляковским и подписывает с ним трехгодичный контракт в Большой театр начиная с 24 сентября 1899 г.
13 декабря. «Борис Годунов».
15 декабря. «Псковитянка».
16 декабря. «Моцарт и Сальери».
18 декабря. «Борис Годунов».
20 декабря. «Юдифь».
22 декабря. «Фауст».
27 декабря. «Борис Годунов».
28 декабря. «Юдифь».
29 декабря. «Русалка».
31 декабря. «Псковитянка».

1899

Москва

Солодовниковский театр

1 января. «Фауст».
3 января. «Борис Годунов». Рождение первенца, названного Игорем.
4 января. «Майская ночь» и «Моцарт и Сальери».
7 января. «Хованщина».
8 января. Присутствует на спектакле «Чайка» в Московском Художественном театре.

Солодовниковский театр

11 января. «Борис Годунов».
12 января. «Юдифь».
13 января. «Фауст».
15 января. «Князь Игорь».
17 января. «Борис Годунов».
18 января. «Русалка».
20 января. «Фауст».
21 января. «Юдифь».
22 января. «Борис Годунов».
24 января. «Жизнь за царя».
25 января. «Князь Игорь».
26 января. «Борис Годунов».
28 января. «Фауст».
31 января. «Русалка».
2 февраля. «Борис Годунов».
4 февраля. «Псковитянка».
8 февраля. «Фауст».
11 февраля. «Борис Годунов».
12 февраля. «Русалка».
15 февраля. «Борис Годунов».
17 февраля. «Фауст».
18 февраля (утро). Впервые в Москве поет партию Неизвестного в «Аскольдовой могиле» Верстовского.
22 февраля. Впервые выступает в партии Ильи Муромца в одноименной опере В. Серовой.
24 февраля. В свой бенефис включает «Моцарта и Сальери» и сцены из «Бориса Годунова».
«*...Блестящее доказательство изумительной гибкости и зрелости своего таланта (дал Шаляпин. — Ю. К.). Все три партии, в том числе новая — Варлаама, были проведены в высокой степени художественно, причем в особенности в первых двух артист, не жалея себя, пел во всю ширь своего прекрасного, свободно льющегося голоса, не имеющего себе подобного по богатству интонаций и экспрессии. Грим артиста был на этот раз до того художествен, что, не выдай его рост, трудно было бы поверить, что Сальери, Варлаама и Годунова изображало одно лицо...*». («Нов. дня», 26 февр.)
25 февраля. «Фауст».
27 февраля. «Борис Годунов».
28 февраля. Поет партию Варлаама (сцена в корчме) из «Бориса Годунова» и второй и четвертый акты «Фауста» в сборном спектакле с участием Девойода (Валентин).

Петербург

До 7 марта. Приезжает на гастроли с труппой Русской частной оперы.

Большой зал Консерватории

7 марта. Открытие гастролей Русской частной оперы «Борисом Годуновым».
10 марта. «Моцарт и Сальери», с участием В. Шкафера (Моцарт).
11 марта. «Фауст».
13 марта. «Русалка».
15 марта. «Фауст».
17 марта. «Псковитянка» (с прологом: «Боярыня Вера Шелога»).
19 марта. «Борис Годунов».
21 марта. «Князь Игорь».
23 марта. «Садко» (Варяжский гость).
25 марта. «Князь Игорь».
28 марта. «Фауст».
29 марта. «Лакме», с участием Девойода (Фредерик).
30 марта. «Князь Игорь».
31 марта. «Борис Годунов».
2 апреля. «Моцарт и Сальери».
4 апреля. «Русалка».
5 апреля. «Борис Годунов» (сцена в тереме). Два последних акта «Богемы» (Коллен) в сборном спектакле, данном с благотворительными целями.

7 апреля. «Фауст».
9 апреля. «Борис Годунов».

Москва

Солодовниковский театр

20 апреля. «Фауст».
22 апреля. «Псковитянка».
23 апреля. «Борис Годунов».
24 апреля. «Русалка».
Начало мая. Гастроли в Казани.

Петербург

Таврический дворец

27 мая. Участвует в Пушкинском празднике (100-летие со дня рождения). Впервые выступает в партии Алеко в «Алеко» Рахманинова. Партнеры: Дейша-Сионицкая (Земфира), Ершов (Молодой цыган), Фрей (Старый цыган).
3 июня. Выезжает в Одессу.
4 июня. Останавливается проездом в Киеве, вместе с Л. В. Собиновым осматривает Владимирский собор.
5 июня. Приезжает в Одессу.

Одесса

Городской театр

7 июня. «Фауст» с участием Собинова (антреприза В. Любимова).
9 июня. «Русалка».
15 июня. «Борис Годунов».
16 июня. «Борис Годунов».
18 июня. «Фауст».
20 июня. «Борис Годунов».
27 июня. «Жизнь за царя».
23 июня. «Русалка».
4 июля. «Псковитянка».
5 июля. «Псковитянка».
7 июля. «Русалка».
Июль—август. Гастролирует в Николаеве и Кисловодске.

Москва

Солодовниковский театр

6 сентября. Открытие сезона Товарищества Частной оперы. «Фауст». Партнеры: Хренникова (Маргарита), Селюк-Рознатовская (Зибель), Махин (Фауст), Шевелев (Валентин).
10 сентября. «Борис Годунов».
12 сентября. «Князь Игорь».
15 сентября. «Борис Годунов».
17 сентября. «Псковитянка».
19 сентября. «Жизнь за царя».
20 сентября. «Русалка».(?)
21 сентября. «Борис Годунов» (последний спектакль с труппой Товарищества Частной оперы).
До 22 сентября. Безуспешно ходатайствует перед В. Теляковским о расторжении контракта с императорскими театрами.

Большой театр

24 сентября. Первое выступление на сцене Большого театра. «Фауст». Партнеры: Маркова (Маргарита), Синицына (Зибель), Донской (Фауст), Кедров (Валентин).
27 сентября. «Фауст», с участием Собинова (Фауст).
Начало октября. Репетирует «Лакме» Делиба.
8 октября. Впервые поет на сцене Большого театра «Жизнь за царя». Партнеры: Цыбущенко (Антонида), Звягина (Ваня), Донской (Собинин).
15 октября. «Князь Игорь» (Владимир Галицкий). Партнеры: Дейша-Сионицкая (Ярославна), Азерская (Кончаковна), Собинов (Владимир Игоревич), Орлов (Князь Игорь), Трезвинский (Кончак), Тютюнник и Успенский (Скула и Ерошка).
18 октября. «Дубровский». Впервые выступает в роли Андрея Дубровского.
21 октября. «Опричник» (Князь Вязьминский). Партнеры: Махарина (Наташа), Крутикова (Морозова), Збруева (Басманов), Фигнер (Андрей Морозов), Трезвинский (Жемчужный).
«*...Действительно, г-н Шаляпин и г-жа Крутикова вынесли на своих плечах всю оперу, ибо высокохудожественное исполнение этими артистами ролей князя Вязьминского и Морозовой заставили мириться с плохим исполнением остальных партий [...]. Г-н Шаляпин произвел сильное впечатление также и в финале оперы в сцене торжества «злого опричника»...* («Театр. изв.», № 1037.)
26 октября. «Фауст», с участием Собинова (Фауст) и Хохлова (Валентин).
29 октября. «Фауст».
1 ноября. «Жизнь за царя».
4 ноября. «Жизнь за царя».
5 ноября. «Князь Игорь».
9 ноября. «Лакме». Партнеры: Г. Кристман (Лакме), Э. Кристман (Маллика), Собинов (Джеральд), Стрижевский (Фредерик), Успенский (Хаджи).
«*...Г. Шаляпин, конечно, очень хорош в роли Нилаканты, хотя нельзя не сознаться, что артист подчас и детонировал. Но его живая игра и мягкость звука искупает все*

и в особенности резко контрастирует с безжизненной интерпретацией г-жи Кристман...». («Театр. изв.», № 1051.)
16 ноября. «Фауст».
22 ноября. «Князь Игорь».
30 ноября. «Рогнеда» (Странник). Партнеры: Азерская (Рогнеда), Синицына (Изяслав), Донской (Руальд), Власов (князь Владимир), Гарденин (Скоморох), Раздольский (Никитич), Стрижевский (Жрец).
2 декабря. «Лакме».
6 декабря. «Лакме».
9 декабря. «Рогнеда».
10 декабря. «Фауст», с участием Собинова.
13 декабря. «Рогнеда».

Большой зал Благородного собрания

15 декабря. Дает концерт в пользу московского дамского благотворительного комитета, при участии Рахманинова, Гольденвейзера и певицы фон-Бремзен. В программе: ария Алеко («Алеко»), «Ночной смотр» Глинки, «Забытый» Мусоргского, «На холмах Грузии», «Гонец» и «Пророк» Римского-Корсакова, «Ни слова, о друг мой» Чайковского, «Старый капрал» Даргомыжского песня Варлаама («Борис Годунов»).

Петербург

Мариинский театр

20 декабря. «Фауст». Партнеры: Больска (Маргарита), Носилова (Зибель), Морской (Фауст), Яковлев (Валентин).
22 декабря. Впервые поет на сцене Мариинского театра партию Сусанина («Жизнь за царя»). Партнеры: Михайлова (Антонида), Долина (Ваня), Морской (Собинин).

Москва

Большой театр

27 декабря. «Князь Игорь».
30 декабря. «Фауст».

1900

Москва

Большой театр

4 января. «Фауст».
9 января. Посещает вместе с С. В. Рахманиновым Л. Н. Толстого в его доме в Хамовниках. Поет «Судьбу» Рахманинова, «Старого капрала» Даргомыжского, «Ноченьку» в присутствии Льва Николаевича, Софьи Андреевны, Михаила, Андрея и Сергея Толстых и А. Б. Гольденвейзера.
11 января. «Жизнь за царя».

Петербург

Мариинский театр

18 января. «Опричник» (князь Вязьминский). Партнеры: М. Фигнер (Наталья), Славина (Морозова), Долина (Басманов), Н. Фигнер (Андрей Морозов), Серебряков (Жемчужный).
21 января. «Фауст».
23 января (утро). «Князь Игорь». Партнеры: Козаковская (Ярославна), Долина (Кончаковна), Шаронов (князь Игорь), Чупрынников (Владимир Игоревич), Серебряков (Кончак), Стравинский и Угринович (Скула и Ерошка).

Зал Дворянского собрания

23 января (вечер). Участвует в концерте в пользу Петергофского общества вспомоществования бедным для ремесленного отдела детского приюта. Среди исполнителей: М. Фигнер и Н. Фигнер, Михайлова, Крушельницкая, Яковлев, Ауэр. В программе: «Пророк» Римского-Корсакова и трио «Ночевала тучка золотая» Даргомыжского (с четой Фигнер).
25 января. «Русалка».

Москва

Большой театр

4 февраля. «Юдифь» (Олоферн).
7 февраля. «Лакме», с участием Собинова.
10 февраля. «Юдифь». Партнеры: Соколовская (Юдифь), Звягина (Авра), Кошиц (Архиор), Собинов (Вагоа), Власов (Элиаким), Трезвинский (Хармий).
14 февраля. «Юдифь».
Родилась дочь, названная Ириной.
19 февраля. «Фауст», с участием Собинова.

Большой зал Благородного собрания

9 марта. Дает сольный концерт при участии С. Рахманинова и А. Гольденвейзера. В программе: романсы «Вы, злые, злые песни», «Два гренадера» и «Во сне я горько плакал...» Шумана; ария Фигаро («Свадьба Фигаро» Моцарта); романсы «Лебедь», «Разлука», «Песня поэта», «Стихи в альбом», «Старая песня» Грига, «Еврейская песня» Глинки, «Палладин» Даргомыжского, «Судьба» Рахманинова (в первый раз); «О, если б ты могла...» Чайковского, «Старый капрал» Даргомыжского, «Песня о блохе» Мусоргского.
11 марта. Выезжает из Москвы в Тифлис.

Тифлис

Казенный театр

17 марта. «Фауст».
21 марта. «Борис Годунов».
24 марта. «Моцарт и Сальери», сцена торжища в «Садко».
25 марта. В свой бенефис поет «Фауста».
Конец марта — начало апреля. Гастролирует в Баку.

Москва

Большой театр

12 апреля. «Лакме», с участием Собинова.
18 апреля. «Князь Игорь». с участием Собинова (Владимир Игоревич).
20 апреля. «Фауст».
24 апреля. «Жизнь за царя».
После 11 мая. Получает письмо от генерального директора театра «Ла Скала» Гатти Казацца с предложением спеть в Милане десять спектаклей в опере «Мефистофель» Бойто в марте 1901 г.

Италия

Май—июнь. Отдыхает в местечке Варадзэ. Совместно с Рахманиновым разучивает заглавную партию в «Мефистофеле» Бойто. Усиленно занимается итальянским языком.

Париж

Июнь—июль. Поет на приеме в редакции газеты «Фигаро».

Москва

Большой театр

30 августа. «Жизнь за царя». Открытие сезона.
12 сентября. «Русалка». Партнеры: Дейша-Сионицкая (Наташа), Звягина (Княгиня), Данильченко (Ольга), Собинов (Князь) Фигуров (сват).
15 сентября. «Русалка».
18 сентября. «Русалка».
22 сентября. «Русалка».
24—29 сентября. Встречается с А. М. Горьким.
26 сентября. «Фауст».
После 28 сентября. Переносит операцию в связи с заболеванием ангиной в тяжелой форме.
27 октября. «Русалка».
31 октября. «Князь Игорь».
2 ноября. «Лакме».
4 ноября. Участвует в генеральной репетиции «Ледяного дома» А. Корещенко.
7 ноября. Впервые выступает в партии Бирона в «Ледяном доме» А. Корещенко. Партнеры: Дейша-Сионицкая (Мариорица), Звягина (Мариула), Донской (Волынский), Соколов (Мусин-Пушкин). Дирижер И. Альтани.
«*...А Бирон — не кто иной, как г. Шаляпин. И, конечно, здесь, как всюду, он настоящий артист с головы до ног. Сравнительно некрупную партию курляндского герцога он выдвинул на первый план, наделил ее образностью и рельефностью, спел каждую фразу ее так, что она не скоро теперь забудется теми, кто их от него слышал*». («Нов. дня», 18 дек. С. Кругликов.)
10 ноября. «Ледяной дом».
13 ноября. «Фауст».
16 ноября. «Фауст».
17 ноября. «Ледяной дом».
22 ноября. «Ледяной дом».
23 ноября. «Лакме».
24 ноября. «Ледяной дом».
27 ноября. «Князь Игорь».
28 ноября. «Русалка».
30 ноября. «Князь Игорь».

Большой зал Благородного собрания

2 декабря. Дает концерт в пользу Тюремного комитета с участием А. Зилоти и С. Рахманинова. В программе: «Благословляю вас, леса» Чайковского, «Узник» Рубинштейна, «Пророк» Римского-Корсакова, «Трепак», «Забытый» и «Раек» Мусоргского, «Судьба» Рахманинова. Много поет на «бис».

Большой театр

5 декабря. «Фауст».

Рязань

6 декабря. Участвует в концерте в зале Дворянского собрания вместе с композитором В. Гартевельдом, певицами Мельгуновой, Валевской и Прядкиной. В программе: «Баллада» Рубинштейна, «Ночной смотр» Глинки, «Судьба» Рахманинова. Много поет сверх программы.

Москва

Большой театр

8 декабря. «Ледяной дом».
13 декабря. «Фауст».
15 декабря. «Лакме».
16 декабря. Участвует в спектакле в пользу убежища для престарелых артистов; поет в концертном отделении.

17 декабря. Концерт в пользу студентов Московского университета.
19 декабря. Присутствует на юбилейном ужине в честь 35-летия творческой деятельности Н. А. Римского-Корсакова в белом зале Большой московской гостиницы.

Большой театр

22 декабря. «Русалка».
26 декабря. «Жизнь за царя».
29 декабря. «Ледяной дом».

1901

Москва

Большой театр

2 января. «Лакме».
3 января. Встречается с В. Стасовым, приехавшим в Москву. Вместе с ним присутствует на репетиции «Анджело» Кюи в Большом театре; вместе посылают поздравительную телеграмму Ф. И. Стравинскому по поводу его юбилея.
4 января. Впервые выступает в партии Галеофы на премьере «Анджело» Кюи, данного в бенефис хора. Присутствуют автор и В. Стасов. Партнеры: Трезвинский (Анджело), Салина (Катарина), Азерская (Тизба), Клементьев (Родольфо), Собинов (Гондольер), Цветков (Асканио).
«*...Третий акт имел успех прямо выдающийся [...] и в особенности благодаря великолепному пению и высокохудожественной игре г. Шаляпина. Даровитый артист создал из роли шпиона Галеофы, несмотря на всю ходульность и ложность сценических положений, интересный жизненный тип. Г. Шаляпину после сцены смерти была устроена шумная овация...*». («Курьер», 5 янв.)
6 января. Участвует в спектакле «в пользу недостаточных учеников императорского Театрального училища» на сцене Малого театра: поет в концертном отделении.

Большой театр

8 января. «Жизнь за царя».
9 января. «Анджело».
13 января. Участвует в концерте шестого симфонического собрания Филармонического общества под управлением дирижера Кес. Исполняет арию Домового («Сон на Волге» Аренского), романсы: «Молитва» Калинникова, «Разочарование» Чайковского, «Я не сержусь» Шумана, «Я не сказал, что я тебя люблю» Аренского и др.

Большой театр

15 января. «Анджело».

Петербург

Мариинский театр

19 января. «Опричник».
23 января. «Фауст».

Москва

Большой театр

25 января. «Анджело».
30 января. Впервые выступает в партии Фарлафа в «Руслане и Людмиле», в бенефис режиссера А. И. Барцала. Партнеры: Трезвинский (Светозар), Кристман (Людмила), Власов (Руслан), Збруева (Ратмир), Собинов (Баян), Маркова (Горислава), Барцал (Финн), Павленкова (Наина).
«*Из исполнителей оперы следует указать на г. Шаляпина (Фарлаф). Превосходно задумав фигуру этого пана Заглобы, г. Шаляпин не вполне, однако, справился с деталями психологии этой роли.*
Фарлаф у г. Шаляпина преднамеренно, сознательно смешит окружающих. Это неверно. Фарлаф — смешон, но не смешит.
Г. Шаляпин слишком подчеркивает комический элемент этой роли». («Театр. изв.», № 1188.)
31 января. «Русалка».
Февраль. Перед отъездом на гастроли в Милан навещает больного отца в деревне Сырцово Вятской губернии.

Милан

«Ла Скала»

Конец февраля *. Присутствует на спектаклях «Царица Савская» Гольдмарка (дирижер А. Тосканини), «Любовный напиток» с участием Э. Карузо (дирижер А. Тосканини).
14 марта. Генеральная репетиция «Мефистофеля» А. Бойто.
16 марта. Впервые поет партию Мефистофеля в одноименной опере А. Бойто. Партнеры: Карелли (Маргарита), Карузо (Фауст), Феррарис (Марта), Раньи (Вагнер), Пинто (Елена), Гибодо (Панталис). Дирижер А. Тосканини.
«*Кто проявил себя подлинным и великим артистом в полном смысле этого слова — это синьор Шаляпин — Мефистофель, по-*

* Даты во время пребывания Ф. И. Шаляпина за границей даются по новому стилю.

добного которому мы еще не видели. В замечательном костюме и гриме он был великолепен как певец, неподражаем как актер, и создал убедительный оригинальный типический образ, пользуясь самыми скупыми средствами...». («Гадзетта Музикале ди Милано», 21 марта).
17 марта. Получает записку от А. Мазини с поздравлением по поводу триумфального выступления в «Мефистофеле».
7 апреля. Присутствует на премьере оперы «Мессалина» Де Лара (с участием Таманьо), потерпевшей жестокий провал.
До середины апреля. Спел девять спектаклей «Мефистофеля», ставшего сенсацией сезона.
23 марта. Родилась дочь Лидия.

Москва

Большой театр

7 апреля. Участвует в концерте хора Большого театра под управлением У. Авранека.
11 апреля. Участвует в генеральной репетиции «Бориса Годунова».
13 апреля. Впервые поет заглавную партию в опере «Борис Годунов» на сцене Большого театра. Партнеры: Синицына (Федор), Цыбущенко (Ксения), Гарденин (Шуйский), Собинов (Самозванец), Карри (Марина Мнишек), Черноруk (Пимен), Оленин (Варлаам). Дирижер И. Альтани.
«...г. Шаляпин в заглавной, в то же время главнейшей партии оперы, дал цельное, превосходное создание. Нам дорого в сценических приемах артиста их тесное слияние с музыкой, дающее такую естественность исполнению, какой другим путем достигнуть невозможно. Г. Шаляпин никогда не ломает музыкальную фразу ради сцены и сохраняет за музыкой первенствующее значение, какое в опере ей и подобает, но все его движения и мимика так тесно согласованы с музыкой, что может показаться, будто она естественно вытекает из данного сценического положения. Это есть верх искусства, доступного оперному исполнителю, и Шаляпин владеет им вполне» («Моск. вед.», 15 апр., Н. Кашкин.)

Большой зал Консерватории

14 апреля. Участвует в концерте симфонического собрания РМО под управлением Ипполитова-Иванова в пользу фонда вдов и сирот артистов-музыкантов. В сопровождении оркестра исполняет «Пророка» Римского-Корсакова (с мужским хором) и «Ночной смотр» Глинки (инструментовка Ю. Сахновского).
Июнь. Отдыхает в селе Аргамаково Пензенской губ.
2 июля. Принимает участие в репетиции юбилейного симфонического концерта под управлением Н. В. Галкина в Павловске.
3 июля. Гостит на даче В. Стасова в Парголово. Поет под аккомпанемент А. Глазунова произведения Глинки, Даргомыжского, Мусоргского и др.
4 июля. Выступает в юбилейном симфоническом концерте под управлением Н. Галкина в Павловске. На концерте присутствуют В. Стасов и Ц. Кюи.

Москва

Летний театр «Эрмитаж»

7 июля. «Фауст» (антреприза М. Бородая).
8 июля. «Русалка».
10 июля. «Рогнеда».
12 июля. «Князь Игорь».
13 июля. Поет в симфоническом концерте в Сокольниках под управлением Н. Кочетова романсы «На распутье» Гречанинова (первое исполнение), «Еврейская мелодия» Рубинштейна и «Соловей» Чайковского.

Летний театр «Эрмитаж»

14 июля. «Фауст».
16 июля. «Борис Годунов».
18 июля. «Жизнь за царя».
20 июля. «Фауст».
22 июля. «Борис Годунов».
23 июля. «Моцарт и Сальери» и «Паяцы» (Тонио).
26 июля. «Фауст».
27 июля. «Русалка».
29 июля. «Жизнь за царя».
30 июля. «Моцарт и Сальери» и «Паяцы».

Петербург

«Аркадия»

3 августа. «Фауст» (антреприза М. Максакова).
4 августа. «Русалка».
5 августа. Посещает с А. Глазуновым В. Стасова в Парголово.

«Аркадия»

7 августа. «Жизнь за царя».
9 августа. «Фауст».
10 августа. «Моцарт и Сальери» и сцену из «Князя Игоря». Присутствует В. Стасов.
13 августа. «Жизнь за царя».

15 августа. Гостит у В. Стасова в Парголово. Позирует И. Е. Репину (для карандашного портрета). Поет.

«Аркадия»

16 августа. «Фауст».
20 августа. «Фауст».

Нижний Новгород

До 24 августа. Приезжает вместе с И. И. Торнаги.

Ярмарочный театр

24 августа. «Фауст» (антреприза А. Эйхенвальда).
25 августа. «Русалка».
26 августа. «Князь Игорь». Присутствует М. Горький.
27 августа. Выступает в концертном отделении после спектакля «Трубадур». Поет «Перед воеводой» Рубинштейна, «Старого капрала» Даргомыжского, «Двух гренадеров» Шумана; читает стихотворение Никитина «Бурлаки».
30 августа. «Жизнь за царя». Встречается с присутствующим на спектакле М. Горьким.
31 августа. «Борис Годунов». Присутствует М. Горький.

Городской театр

4 сентября. Дает концерт в фонд постройки Народного дома в Нижнем Новгороде при участии артистки В. Антоновой, виолончелиста Сметан-Сандока и пианистки В. Виноградовой. На концерте присутствует М. Горький.
До 5 сентября. Часто встречается с М. Горьким, снимается с ним в фотоателье М. Дмитриева.
5 сентября. Уезжает в Москву. Провожают его на вокзале М. Горький и большая группа нижегородцев.

Москва

Конец сентября. Готовится к новым постановкам в Большом театре «Псковитянки», «Моцарта и Сальери», «Пира во время чумы».

Большой театр

До 10 октября. Участвует в репетициях на сцене «Псковитянки».
10 октября. «Псковитянка». На спектакле присутствует Римский-Корсаков. Партнеры: Маркова (Ольга), Данильченко (боярышня Степанида), Синицына (Власьевна), Донской (Михаил Туча), Трезвинский (Токмаков), Успенский (Матута), Дракули (Бомелий), Черноруk (князь Вяземский).
12 октября. «Псковитянка».
16 октября. «Псковитянка».
19 октября. «Псковитянка».
21 октября. На торжественном собрании, посвященном памяти М. Ю. Лермонтова, в день открытия нового помещения Литературно-художественного кружка исполняет с Н. Фигнером и М. Дубровской трио «На севере диком» и «Ночевала тучка золотая» Даргомыжского; впервые поет арии Демона из одноименной оперы Рубинштейна: «Не плачь, дитя» и «Я тот, которому внимала».

Большой театр

22 октября. «Псковитянка».
25 октября. «Псковитянка».
30 октября. «Русалка».
2 ноября. «Фауст».
3 ноября. Участвует в концерте «в пользу Общества вспомоществования учащимся женщинам».

Большой театр

6 ноября. «Псковитянка».
8 ноября. Приезжает в Подольск для встречи с М. Горьким, следовавшим из Нижнего Новгорода в Крым. Знакомится с Л. Андреевым, Н. Телешовым, К. Пятницким, А. Шольцем.

Большой театр

9 ноября. «Фауст».

Новый театр

11 ноября. Впервые выступает в партии священника в «Пире во время чумы» Кюи. Партнеры: Гончаров (Председатель), Севастьянов (Молодой человек), Дейша-Сионицкая (Луиза), Синицына (Мери). «Моцарт и Сальери».

Большой театр

13 ноября. «Псковитянка».
16 ноября. «Анджело».

Новый театр

18 ноября. «Пир во время чумы» и «Моцарт и Сальери».

Большой театр

23 ноября. «Псковитянка».

Новый театр

25 ноября. «Моцарт и Сальери» и «Пир во время чумы».

Большой театр

26 ноября. «Анджело».
30 ноября. «Фауст».
1 декабря. Участвует в музыкально-литературном вечере в пользу убежища для престарелых артистов.

Большой театр

4 декабря. «Псковитянка».
7 декабря. «Анджело».
14 декабря. «Псковитянка».

Большой зал Консерватории

15 декабря. Участвует в симфоническом концерте РМО под управлением В. Сафонова в пользу фонда вдов и сирот артистов-музыкантов. Исполняет с оркестром «Трепак» Мусоргского, «Три дороги» и «Как король шел на войну» Кенемана, «К родине» Ю. Сахновского; на «бис» поет несколько романсов и читает стихотворение Надсона «Грезы».

Новый театр

16 декабря. «Моцарт и Сальери».

Большой театр

18 декабря. «Русалка».
20 декабря. «Фауст».
28 декабря. «Русалка».

Большой зал Благородного собрания

29 декабря. Участвует в концерте хора Большого театра под управлением У. Авранека.

1902

Москва

Большой театр

4 января. «Князь Игорь».
5 января. По приглашению Академии наук присутствует на совещании по устройству Пушкинского спектакля в Большом театре.

Большой театр

7 января. «Фауст».
9 января. «Псковитянка».
14 января. «Русалка».
16 января. Участвует в благотворительном концерте в Большом зале Благородного собрания.

Большой театр

18 января. «Борис Годунов».
22 января. «Борис Годунов».
24 января. «Русалка».

Большой зал Консерватории

26 января. Организовывает концерт в пользу семьи скончавшегося Жюля Девойода с участием оркестра Консерватории под управлением В. Сафонова, пианиста К. Игумнова, виолончелиста И. Пресс, певицы Е. Елецкой и арфиста В. Лукина. Исполняет «Пророка» Римского-Корсакова (с мужским хором), «На распутье» Гречанинова и «Гимн рождеству» Адама.

Большой театр

28 января. «Борис Годунов».
29 января. В бенефисе оркестра Большого театра поет партию Гремина в «Евгении Онегине» с участием Собинова, Хренниковой, Збруевой.
31 января. «Борис Годунов».
2 февраля (днем). Сцена в корчме из «Бориса Годунова» в сборном спектакле в пользу фонда на сооружение памятника Пушкину в Петербурге.
После 2 февраля. Выезжает в Петербург.

Петербург

Мариинский театр

6 февраля. Поет партию Мефистофеля в «Фаусте». Партнеры: М. и Н. Фигнеры, Л. Яковлев. На спектакле присутствует В. Стасов.
8 февраля. Вместе с В. Стасовым присутствует на обеде, который устроил скульптор П. Трубецкой в честь именин Шаляпина.

Мариинский театр

11 февраля. «Князь Игорь».

Эрмитажный театр

12 февраля. Поет партию Мефистофеля в третьем акте «Фауста». Партнеры: Собинов (Фауст), Больска (Маргарита), Збруева (Зибель).

Мариинский театр

14 февраля. «Фауст».

Зал Дворянского собрания

15 февраля. Участвует в благотворительном концерте.
16 февраля. Участвует в концерте-спектакле «в пользу Благотворительного общества при городской Калинкинской больнице».
19 февраля. Принимает участие в музыкальном вечере у В. Стасова. Среди гостей: М. Савина, Н. Фриде, Н. Римский-Корсаков с женой, Ц. Кюи с дочерью,

А. Глазунов, А. Лядов, братья Блуменфельды. Фотографируется в группе гостей.

Мариинский театр

20 февраля. «Жизнь за царя».

Эрмитажный театр

22 февраля. «Моцарт и Сальери» (Моцарт—Давыдов). Возвращается в Москву.

Март. Гастролирует в Киеве.

Апрель. Едет с С. Скитальцем к М. Горькому в Олеиз.

Крым

До 15 апреля. Гостит у М. Горького в Олеизе, на даче «Нюра». Встречается с Чеховым, Сулержицким, Кольберг, доктором Алексиным, Немировичем-Данченко. Много поет в дружеском кругу.

После 15 апреля. Приезжает с Собиновым в Одессу.

Одесса

Городской театр

18 апреля. «Фауст».
11 мая. «Русалка». Антреприза Бородая и Брыкина.
12 мая. «Фауст» с Л. Собиновым.
14 мая. «Князь Игорь» с Л. Собиновым.
После 14 мая. Возвращается в Москву.

Июль. Гастролирует в Риге.
11 августа. Приезжает в Нижний Новгород. Останавливается в гостинице «Россия».

Нижний Новгород

Ярмарочный театр

12 августа. Поет партию Мефистофеля в «Фаусте». Антреприза А. Эйхенвальда. «*Переполненный театр, нескончаемые аплодисменты, цветы, повторения на бис, приподнятое настроение в публике — вот впечатления вчерашнего, первого с участием Ф. И. Шаляпина, оперного спектакля в Ярмарочном театре...*». («Волгарь», 13 авг.)
15 августа. «Русалка».
16 августа. «Моцарт и Сальери» и «Паяцы». «*...Знаменитый пролог в исполнении г. Шаляпина впервые показал нам все ресурсы этой оригинальной, трагической речи в защиту «прав Человека» [...]. Г. Шаляпин создал яркий образ Тонио, влюбленного предателя-шута, искреннего в любви и гнусного в предательстве*». («Ниж. лист.», 19 авг.)
17 августа. «Князь Игорь».
18 августа. Встречается с приехавшим из Арзамаса М. Горьким, весь день проводит с ним.

Ярмарочный театр

19 августа. «Жизнь за царя». На спектакле присутствует М. Горький.
20 августа. Посещает с М. Горьким и группой знакомых дачу архитектора П. Малиновского на Моховых горах.

Ярмарочный театр

21 августа. «Фауст». На спектакле присутствует М. Горький. После спектакля во время ужина поет с Горьким «Дубинушку».
23 августа. М. Горький поселяется в номере Шаляпина в гостинице «Россия».

Ярмарочный театр

23 августа. «Русалка».
25 августа. «Борис Годунов».
26 августа. «Лакме».
27 августа. В свой бенефис исполняет партию Мефистофеля в «Фаусте».
30 августа. «Борис Годунов» (в бенефис антрепренера).
3 сентября. Выступает в благотворительном концерте в пользу общежития для детей учителей. Исполняет: «Три пути» Кенемана, дуэт «У креста» Фора (с М. Дубровской), «Менестрель» Аренского и др. На концерте присутствует М. Горький.
До 5 сентября. Встречается с М. Горьким, читает рукопись его пьесы «На дне», посещает с ним ночлежный дом на Миллионке.
5 сентября. Вместе с М. Горьким уезжает в Москву.

Москва

6 сентября. Присутствует на чтении М. Горьким пьесы «На дне» в Художественном театре.

Большой театр

20 сентября. «Фауст».
24 сентября. Впервые выступает в партии Еремки в опере Серова «Вражья сила». Партнеры: Соколовская (Даша), Азерская (Груня), Звягина (Спиридоновна), Павленкова (Степанида), Корсов (Петр), Успенский (Вася), Трезвинский (Илья).
27 сентября. «Вражья сила».
30 сентября. «Вражья сила».
3 октября. «Вражья сила».

Новый театр

9 октября. «Моцарт и Сальери» в сборном спектакле.

Большой театр

11 октября. «Вражья сила».
15 октября. «Русалка».
21 октября. «Князь Игорь».
23 октября. «Псковитянка».
24 октября. «Князь Игорь».
29 октября. «Моцарт и Сальери».
1 ноября. «Псковитянка».
4 ноября. «Моцарт и Сальери».
7 ноября. «Моцарт и Сальери».
13 ноября. «Вражья сила». На спектакле присутствует М. Горький.

Большой зал Благородного собрания

16 ноября. Участвует во 2-м симфоническом собрании под управлением А. Зилоти.

Большой театр

18 ноября. «Псковитянка».
21 ноября. «Псковитянка».
23 ноября. Участвует в музыкально-литературном вечере. Исполняет серенаду Шуберта и дуэт «У креста» Фора с Л. Собиновым.
26 ноября. «Моцарт и Сальери». Моцарт — А. Успенский.
До 3 декабря. Участвует в репетициях оперы «Мефистофель» Бойто.
3 декабря. Впервые в Москве в свой бенефис исполняет партию Мефистофеля в одноименной опере Бойто. Партнеры: Г. Кристман (Маргарита), Збруева (Марта), Салина (Елена), Звягина (Панталис), Собинов (Фауст), Гарденин (Вагнер и Нерео). На спектакле присутствуют М. Горький, С. Скиталец, Л. Андреев, В. Ключевский.
«*Г. Шаляпин особенно, конечно, поражает в прологе. Что-то необычайное в его эффектном появлении. Он как-то так поставлен, что кажется необъятно огромным. Стихийное что-то во всей этой фантастически выросшей фигуре, изумительно загримированной, чрезвычайно удачно завернутой в темные складки. И что за злая ирония каждое слово, каждая интонация*». («Нов. дня», 8 дек. С. Кругликов.)
5 декабря. С М. Ермоловой, Г. Федотовой, Л. Собиновым выезжает в Петербург для участия в благотворительном концерте в пользу Театрального общества.

Петербург

Мариинский театр

7 декабря. Участвует в спектакле в пользу Российского театрального общества. Исполняет с Л. Собиновым сцену Мельника и Князя («Русалка»).
До 11 декабря. Возвращается в Москву.

Москва

Большой театр

11 декабря. «Мефистофель» в бенефис М. Дейши-Сионицкой.

Большой зал Благородного собрания

14 декабря. Выступает в концерте 4-го симфонического собрания Московского филармонического общества под управлением Зилоти; участвуют также В. Комиссаржевская, Н. Салина, Е. Збруева, В. Петров. Исполняет Манфреда в поэме Байрона «Манфред» под музыку Шумана.
«...*Слушатели не совсем правильно отождествили виновника своей во многих отношениях понятной неудовлетворенности с г. Шаляпиным.*
Правда, светлые и звонкие ноты, характеризующие голос Манфреда в минуты гордого сознания своей силы, менее гибки и богаты у г. Шаляпина, чем более глухие и низкие ноты самоуглубления, отчаяния и мольбы; правда и то, что в чтении артиста замечались кое-где неровности, шероховатости. Но удачно схваченный общий тон речи (соединение некоторой приподнятости, вызываемой особенностями сюжета и языка, с интонациями простыми и искренними), редкая сила и выразительность декламации — все это сделало бы честь и первоклассному драматическому артисту». («Рус. вед.», 17 дек. Ю. Энгель.)
15 декабря (днем). Повторение программы 4-го симфонического собрания Московского филармонического общества.
До 18 декабря. Приезжает в Петербург.

Петербург

Мариинский театр

18 декабря. В бенефис хора Мариинского театра участвует в «Мефистофеле» Бойто. Партнеры: М. Фигнер (Маргарита и Елена), Панина (Марта), Носилова (Панталис), Н. Фигнер (Фауст). Дирижер Э. Направник.
20 декабря. «Жизнь за царя».
До 24 декабря. На квартире у В. Теляковского читает пьесу Горького «На дне».
До 28 декабря. Возвращается в Москву.

Москва

Большой зал Благородного собрания

28 декабря. Участвует в концерте.

1903

Москва

Январь. Болен.

Большой театр

31 января. В бенефис оркестра участвует в «Мефистофеле» Бойто.

4 февраля. «Борис Годунов».

До 14 февраля. Приезжает в Петербург.

Петербург

Мариинский театр

14 февраля. «Фауст». Партнеры: Больска (Маргарита), Алчевский (Фауст).

Весна. Совершает путешествие в Африку; посещает Фивы, осматривает пирамиды.

Апрель. Гастролирует в Киеве.

Екатеринослав

9 мая. Дает концерт.

Новочеркасск

12 мая. Дает концерт.

Ростов-на-Дону

13 мая. Дает концерт в зале Асмоловского театра.

15 мая (днем). Дает второй концерт. Передает крупную сумму денег на благотворительные цели.

Екатеринослав

18 мая. Выступает с концертом.

«*...Дававший здесь 18 сего мая вторичный концерт артист Шаляпин пожертвовал в пользу местных организаций комитета РСДРП 100 рублей...*». («Лит. Россия»).

Июнь—июль. Гастролирует в Кисловодске.

До 8 августа. Возвращается в Москву.

Москва

8 августа. Участвует в Двенадцатом симфоническом концерте на Сокольничьем кругу.

До 16 августа. Гостит в имении художника К. Коровина на станции Итларь по Ярославской ж. д. Вместе с М. Горьким и К. Коровиным посещает Ростов-Ярославский.

Нижний Новгород

Ярмарочный театр

18 августа. «Фауст». (Антреприза А. Эйхенвальда.)

«*Первая гастроль Ф. И. Шаляпина прошла при полном сборе. Голос артиста ничего не потерял ни в силе, ни в красоте — он так же могуч и прекрасен. Все боевые места партии Мефистофеля артист по настойчивому требованию публики бисировал. После первого действия артисту был преподнесен лавровый венок*». («Ниж. лист.», 20 авг.)

20 августа. «Русалка».

«*...Вся фигура его была до тонкости правдива; точно перед нами явился не тот человек, который накануне изображал Мефистофеля. Самый рост был как будто ниже, слегка сутуловатее. В сцене гибели Наташи артист снова и вполне завладел вдохновением. Бедные беспомощные руки замахали, как крылья будущего «ворона»*». («Ниж. лист.», 22 авг.)

22 августа. «Жизнь за царя».

23 августа. «Фауст».

24 августа. «Борис Годунов», в бенефис А. Эйхенвальда.

27 августа. «Жизнь за царя».

29 августа. «Фауст».

31 августа. «Моцарт и Сальери» и «Паяцы».

«*Тонио, в гриме и ермолке, шлепал по сцене привычной шутовской походкой, комично размахивал руками, вообще был балаганным шутом. Тем трагичнее прозвучал, тем больше дух захватил контраст этого комизма внешности с внутренним величием слов и с тоном, каким пелись, с дрожью их в гневном, скорбном голосе. Минутами даже внешний комизм пропадал — Тонио становился величавым*». («Ниж. лист.», 2 сент.)

1 сентября. Сцены из «Русалки», «Князя Игоря» и «Бориса Годунова».

«*Сопоставление этих трех фигур (Мельника, Галицкого и Варлаама) в один вечер, и не в целых операх, а в отрывках из них, сделало контрасты еще ярче, они врезались в воображение, как картины великого мастера [...]. Это был идеал Варлаама, пьяного, икающего и пыхтящего, крупного и грузного, оскотинившегося и отупевшего, с натурой размашистой, ухарской, бурлящей...*». («Ниж. лист.», 3 сент.)

До 3 сентября. Готовит концертную программу для выступления в Народном доме, встречается с представителями близкой Горькому нижегородской интеллигенции (учитель Г. Степанов, врач В. Золотницкий, адвокат А. Ланин, А. Пискунов).

3 сентября. Репетирует концертную программу с А. Корещенко на сцене Народного дома.

5 сентября. Дает концерт на открытии Народного дома «в пользу фонда постройки

здания Общества распространения начального образования», с участием композитора А. Корещенко. Во время концерта объявляется решение Общества распространения начального образования об открытии школы имени Ф. И. Шаляпина в Нижегородской губернии.
«Надолго останется памятен нижегородцам концерт Ф. И. Шаляпина, открывший для публики Народный дом. Восторженные овации носили совершенно особый характер: между певцом и публикой, впервые наполнившей Народный дом, установилась редкая в театральных стенах не эстетическая только, а также и нравственная связь. Весь концерт произвел на нас одно цельное и могучее впечатление, как целен и могуч талант г. Шаляпина, редкий, родной нам талант...». («Ниж. лист.», 7 сент.)
7 сентября. Уезжает в Москву.

Москва

После 7 сентября. Приступает к репетициям на сценах Большого и Нового театров.

Большой театр

17 сентября. «Фауст». Нежданова (Маргарита), Збруева (Зибель).

Новый театр

21 сентября. «Алеко» Рахманинова. Партнеры: Салина (Земфира), Барсуков (Молодой цыган), Трезвинский (Старик).

Большой театр

26 сентября. «Князь Игорь».

Новый театр

28 сентября. «Алеко».

Большой зал Благородного собрания

10 октября. Участвует в концерте в пользу Общества вспомоществования учащимся женщинам в Москве.

Новый театр

12 октября. «Моцарт и Сальери».

Большой театр

14 октября. Впервые выступает в заглавной партии в опере «Добрыня Никитич» А. Гречанинова. Партнеры: Салина (Настасья Микулишна), Маклецкая (Марина), Нежданова (Забава Путятишна), Синицына (Мемелфа), Донской (Алеша Попович), Трезвинский (Владимир).
«По внешности г. Шаляпин создал великолепную фигуру былинного богатыря, мастерски передал аллегорическое повествование про изменницу-жену, и эта песенка была по шумному требованию повторена. [...] Несколько красивых мест в опере и участие г. Шаляпина сделали, по-видимому, средний успех новому произведению г. Гречанинова». («Нов. сез.», № 995.)
17 октября. «Добрыня Никитич».
18 октября. «Алеко» в бенефис вторых режиссеров и суфлеров, в сборном спектакле.

Петербург

Мариинский театр

21 октября. «Жизнь за царя». Ершов (Собинин). Дирижер Э. Направник.
28 октября. В бенефис оркестра выступает в партии Ивана Грозного в «Псковитянке» (с прологом). Дирижер Э. Направник.
30 октября. Поет на ужине у А. Глазунова. Среди гостей — В. Стасов.

Мариинский театр

31 октября. «Псковитянка».
3 ноября. «Псковитянка».
4 ноября. «Князь Игорь».
6 ноября. «Псковитянка».
10 ноября. «Псковитянка».

Зал Дворянского собрания

12 ноября. Дает концерт при участии А. Зилоти и А. Корещенко.

Мариинский театр

14 ноября. «Князь Игорь».
18 ноября. «Мефистофель» — в пользу школ Императорского женского патриотического общества с участием М. Фигнер (Маргарита и Елена) и И. Ершова (Фауст). Дирижер Э. Направник.

Москва

22 ноября. Участвует в 3-м симфоническом собрании Филармонического общества.

Большой театр

25 ноября. «Князь Игорь».
28 ноября. «Руслан и Людмила» — прощальный бенефис А. Барцала. Партнеры: Нежданова (Людмила), Збруева (Ратмир), Маркова (Горислава), Власов (Руслан), Собинов (Баян), Барцал (Финн), Трезвинский (Светозар).
30 ноября (днем). «Евгений Онегин».
1 декабря. «Добрыня Никитич».
4 декабря. «Добрыня Никитич».

7 декабря. Поет в частном благотворительном концерте.

Большой театр

9 декабря. «Мефистофель».
11 декабря. «Лакме».
19 декабря. «Мефистофель».
20 декабря. Участвует в музыкально-литературном вечере в пользу престарелых артистов и их семей.
22 декабря. «Мефистофель».
26 декабря. «Князь Игорь».

Большой зал Благородного собрания

27 декабря. Участвует в концерте хора Большого театра.
29 декабря. Участвует в концерте в пользу семьи журналиста Н. О. Рокшанина.

Большой театр

30 декабря. «Жизнь за царя».
31 декабря. Встречает Новый год в Московском Художественном театре. Среди гостей — А. Чехов, М. Горький, Н. Бауман (присутствовавший под гримом).

1904

Москва

Большой театр

1 января. «Русалка».
6 января. «Русалка».
8 января. «Лакме».

Большой зал Консерватории

10 января. Участвует в концерте Русского музыкального общества «в пользу фонда вдов и сирот артистов-музыкантов». Исполняет в первый раз с оркестром под управлением В. Сафонова «Стоги» Сахновского, поет «Песню о блохе» Мусоргского.

Большой театр

13 января. «Фауст».
16 января. В свой бенефис впервые выступает в заглавной партии в «Демоне» Рубинштейна. Партнеры: Салина (Тамара), Збруева (Добрый гений), Синицына (Няня), Собинов (Синодал), Власов (Гудал), Успенский (Гонец), Трезвинский (Старый слуга).
«...*Артист [...] дал не две-три «живые картины» с Демоном в центре, а непрерывно развивающуюся многообразную историю духа. Чем ближе к концу, тем ярче загорается в его Демоне жизнь, тем стремительнее и могущественнее закипают в нем чувства и силы. Одна за другой открываются перед слушателем все более широкие и чарующие перспективы. Сколько величавой красоты в арии «Не плачь, дитя». Сколько стихийной неотразимой поэзии в следующей затем сцене с Тамарой («На воздушном океане»), сколько глубины и мощи в роковом признании «Я тот!..».* («Рус. вед.», 20 янв.)
20 января. «Демон» — в бенефис оркестра. На спектакле присутствуют: М. Горький, Вл. Немирович-Данченко, В. Серов, К. Пятницкий.

Петербург

Эрмитажный театр

23 января. Пролог и четвертый акт «Мефистофеля» Бойто с участием М. Фигнер и Л. Собинова.

Мариинский театр

26 января. «Русалка» — в бенефис хора. Партнеры: Куза (Наташа), Славина (Княгиня), Михайлова (Ольга), Собинов (Князь), Шаронов (сват).
29 января. «Псковитянка».
31 января. В благотворительном спектакле в пользу Русского театрального общества выступает в партии Гаспара в оперетте «Корневильские колокола» Планкета.

Москва

Большой театр

4 февраля. «Жизнь за царя». В пользу убежища для престарелых артистов и их семей.

Милан

«Ла Скала»

8 февраля. Поет партию Мефистофеля в «Фаусте». Партнеры: Сторкио (Маргарита), Зенателло (Фауст), Де Лука (Валентин) Дирижер К. Кампанини.
«...*Этот исключительный артист, по моему мнению, выше всех, кого мы знаем в прошлом [...]. Я не скажу, что сейчас Шаляпин заставил меня забыть всех этих великих, но он заставил меня испытать совершенно новые чувства, так как сумел внести в образ фантастического персонажа личную ноту».*(«Гадзетта деи театри», Милан, 10 марта.)
Февраль—апрель. Поет в театре «Ла Скала».
17 апреля. Выезжает в Рим.

Рим

Оперный театр

24 апреля. «Фауст», «гала-спектакль» в честь президента Лубе.

Апрель—май. Отдыхает и лечится на курорте Сальца-Маджиоре.
В мае. Возвращается в Россию, отдыхает на даче Коровина на станции Итларь Ярославской ж. д.

Москва

9 июля. Присутствует вместе с М. Горьким на похоронах А. П. Чехова.

Кисловодск

Июль. Дает концерты.

Ростов-на-Дону

Июль—август. Дает концерты.

Петербург

Новый летний театр

18 августа. «Фауст». (Антреприза Е. Кабанова и К. Яковлева.)
20 августа. «Борис Годунов».
21 августа. «Русалка».

22 августа. Навещает В. Стасова на даче в Старожиловке (Парголово). Среди гостей Стасова — Горький, Глазунов, Репин, Блуменфельд, Стюарт, Гинцбург, Маршак.

Новый летний театр

23 августа. «Жизнь за царя».
25 августа. «Фауст».
27 августа. «Борис Годунов». На спектакле присутствует Стасов.
30 августа. «Фауст».
31 августа. «Паяцы» и второй акт «Бориса Годунова» (Варлаам), «в пользу Общества защиты детей от жестокого обращения».

Москва

Большой театр

17 сентября. «Князь Игорь».
20 сентября. Генеральная репетиция «Жизни за царя» под управлением Рахманинова.
21 сентября. «Жизнь за царя». Партнеры: Нежданова (Антонида), Збруева (Ваня), Розанов (Собинин). Дирижер С. Рахманинов. Новые декорации по эскизам Коровина.
22 сентября. Родился сын, названный Борисом.

Большой театр

24 сентября. «Фауст».
28 сентября. «Князь Игорь».
30 сентября. «Жизнь за царя».
4 октября. «Жизнь за царя».
6 октября. «Фауст».
8 октября. «Мефистофель».
12 октября. «Русалка».
14 октября. «Мефистофель».
18 октября. «Мефистофель».
22 октября. «Мефистофель».

Большой зал Консерватории

23 октября. Выступает в симфоническом концерте РМО с оркестром под управлением В. Сафонова при участии Д. Южина, О. Данильченко и пианистки Е. Ворледж, «в пользу фонда для вспомоществования вдовам и сиротам артистов-музыкантов». В программе: «Еврейская песня» Глинки, «Велел создатель солнцу» Рубинштейна.

Большой театр

26 октября. Впервые поет партию Томского и Златогора в «Пиковой даме». Партнеры: Ермоленко (Лиза), Азерская (графиня), Збруева (Полина и Миловзор), Нежданова (Прилепа), Розанов (Герман), Грызунов (Елецкий), Комаровский (Сурин), Успенский (Чекалинский).

Петербург

Мариинский театр

2 ноября. «Фауст».
5 ноября. «Жизнь за царя».

Большой зал Консерватории

6 ноября. Участвует в концерте РМО «В память 10-летия кончины А. Г. Рубинштейна. В программе произведения композитора».

Мариинский театр

9 ноября. Поет в бенефис оркестра заглавную партию в «Борисе Годунове». Дирижер Ф. Блуменфельд.
До 18 ноября. Болен.
18 ноября. «Борис Годунов».
22 ноября. «Фауст».
24 ноября. «Борис Годунов».
26 ноября. «Фауст».
29 ноября. «Борис Годунов».
30 ноября. «Евгений Онегин» с участием Больска, Смирнова, Давыдова. Дирижер Э. Направник.
2 декабря. «Борис Годунов».
4 декабря. Участвует в «прогоне» без единой купюры оперы «Руслан и Людмила» Глинки. Присутствуют: В. Стасов, Н. Римский-Корсаков, Ф. Блуменфельд, К. Коровин, А. Головин, Ц. Кюи.

7 декабря. «Мефистофель» — в бенефис хора. С участием М. Фигнер и И. Ершова. Дирижер Э. Направник.
9 декабря. «Борис Годунов».
10 декабря. «Руслан и Людмила» с участием Больска, Славиной, Черкасской, Алчевского, Ершова, Касторского. Дирижер Э. Направник.

Москва

Большой театр

17 декабря. «Демон» с участием Ермоленко и Смирнова.
30 декабря. «Князь Игорь».

1905

Москва

Большой театр

3 января. «Князь Игорь».
4 января. «Руслан и Людмила».

Петербург

8 января. Выступает в абонементном концерте А. Зилоти. Исполняет с хором Мариинского театра соло в кантате Рахманинова «Весна».

Москва

Большой театр

11 января. Поет в бенефис Б. Корсова партии Сен-Бри в четвертом акте «Гугенотов» и Валентина в третьем акте «Фауста».
13 января. «Фауст».

Большой зал Благородного собрания

15 января. Участвует в концерте хора Большого театра под управлением У. Авранека.

Большой театр

17 января. «Фауст».
19 января. «Русалка».
21 января. «Борис Годунов». Партнеры: Ермоленко (Марина), Цыбущенко (Ксения), Синицына (Федор), Звягина (Мамка), Збруева (Шинкарка), Розанов (Самозванец), Петров (Пимен), Тютюнник (Варлаам), Успенский (Мисаил), Шкафер (Шуйский), Герасименко (Рангони), Комаровский (Пристав). Дирижер С. Рахманинов.
24 января. «Борис Годунов».
27 января. «Борис Годунов».
29 января. Участвует в 4-м симфоническом собрании Филармонического общества под управлением А. Хессина.

Большой театр

31 января. «Псковитянка».
2 февраля. Впервые поет партию Онегина в первом акте «Евгения Онегина», затем «Алеко» и сцену в корчме из «Бориса Годунова» в благотворительном спектакле.
3 февраля. «Псковитянка».

Монте-Карло

Февраль—март. Гастролирует в антрепризе Р. Гинсбурга.

Париж

«Автомобиль-клуб»

13 марта. «Фауст» (сцена на площади) и концертное отделение.

Апрель. Возвращается в Москву.
Май. Отдыхает в имении на станции Итларь Ярославской ж. д.; с К. Коровиным и В. Серовым посещает Переславль-Залесский.

Оранж (Франция)

Июнь—июль. Выступает в «Мефистофеле» Бойто на сцене сохранившегося древнеримского театра.

Петербург

Новый летний театр

12 августа. «Фауст» (антреприза Е. Кабанова и К. Яковлева).
13 августа. «Русалка».
16 августа. «Борис Годунов» с участием Томарса и Цесевича.
18 августа. «Фауст».

Зал Павловского вокзала

20 августа. Участвует в бенефисном концерте дирижера М. Владимирова.

Петербург

Новый летний театр

21 августа. «Жизнь за царя».
23 августа. «Моцарт и Сальери» (Моцарт— Большаков) и вторая картина первого действия «Князя Игоря».
25 августа. «Фауст».
27 августа. «Борис Годунов», в бенефис антрепренеров Е. Кабанова и К. Яковлева
29 августа. Присутствует на именинах у В. Стасова в Старожиловке (Парголово). Среди гостей — А. Лядов, И. Гинцбург, братья Блуменфельды, Стюарт.

Петербург

Новый летний театр

30 августа. «Русалка».
31 августа. «Фауст».

Москва

Большой театр

16 сентября. «Русалка».
21 сентября. «Русалка».
Родились близнецы, названные Федором и Татьяной.

Большой театр

23 сентября. «Руслан и Людмила» с участием Неждановой. На спектакле присутствует М. Горький.

5 октября. В связи с революционными событиями «по болезни» отказывается от выступления в опере «Жизнь за царя».

Большой театр

7 октября. «Лакме».
10 октября. «Русалка».
13 октября. «Руслан и Людмила».

18 октября. Вместе с М. Горьким участвует в митинге в ресторане «Метрополь» в связи с обнародованием «Манифеста 17 октября». Поет «Марсельезу» и «Дубинушку».
19 октября. Дает концерт в гимназии Фидлера, сбор с которого (свыше 1000 рублей) передается на покупку оружия для рабочих боевых дружин.
После 19 октября. Поет на квартире у М. Горького для кавказской боевой дружины, охранявшей писателя.
Берет отпуск на месяц «для поправления здоровья».

Большой театр

23 ноября. «Князь Игорь».
25 ноября. «Лакме».
26 ноября. Участвует в музыкально-литературном вечере «в пользу Общества для призрения престарелых артистов». Поет «Дубинушку», хоровой припев которой подхватывает зал.
29 ноября. «Мефистофель».

Петербург

1 декабря. Встречается с В. Теляковским, дает ему объяснение по поводу исполнения «Дубинушки» 26 ноября в Большом театре.
4 декабря. Участвует в концерте «в пользу семейств нуждающихся рабочих», организованном Н. Римским-Корсаковым и А. Глазуновым в зале Тенишевского училища.

Мариинский театр

5 декабря. «Фауст».
9 декабря. В бенефис оркестра — «Мефистофель».
12 декабря. «Русалка».
13 декабря. «Руслан и Людмила».
16 декабря. «Русалка».
20 декабря. «Русалка».
21 декабря. В бенефис хора — «Моцарт и Сальери» и «Паяцы». Партнеры: М. Фигнер (Недда), Давыдов (Моцарт и Канио), Тартаков (Сильвио), Карелин (Пеппе). Дирижеры Э. Направник и Э. Крушевский.
30 декабря. В свой бенефис выступает в «Демоне». Партнеры: Кузнецова-Бенуа (Тамара), Збруева (Гений добра), Панина (Няня), Лабинский (Синодал), Серебряков (Гудал), Григорович (Старый слуга). Дирижер Э. Крушевский.

1906

Петербург

Мариинский театр

2 января. «Русалка».

4 января. Присутствует на музыкальном вечере у Н. Римского-Корсакова. Участвует в исполнении опер «Женитьба» Мусоргского и «Скупой рыцарь» Рахманинова вместе с С. Блуменфельдом, А. Сандуленко, А. Оссовским, Г. Стравинским. У рояля — Ф. Блуменфельд. Среди гостей — В. Стасов.

Мариинский театр

6 января. «Руслан и Людмила». В бенефис В. Майбороды (Руслан).

Зал Дворянского собрания

8 января. Участвует в симфоническом концерте «в пользу вдов и сирот Спб. филармонического общества». В программе: «Пророк» Римского-Корсакова и «Вакхическая песня» Глазунова в сопровождении оркестра под управлением А. Глазунова.

Мариинский театр

11 января. «Моцарт и Сальери» и «Паяцы».
12 января. «Руслан и Людмила».
13 января. «Фауст».

15 января. Присутствует на музыкальном вечере у В. Стасова. Среди гостей: Н. Римский-Корсаков с женой, братья Блуменфельды, И. Гинцбург, А. Корещенко.

Мариинский театр

17 января. «Руслан и Людмила».
19 января. «Русалка».
20 января. «Руслан и Людмила».

Москва

Большой театр

23 января. «Князь Игорь».
25 января. «Лакме».
26 января. «Князь Игорь».
29 января. «Фауст».
30 января. «Борис Годунов».
2 февраля. «Борис Годунов».

Петербург

Мариинский театр

3 февраля. «Руслан и Людмила».
Февраль — март. Выступает в Ницце и Монте-Карло.

Монте-Карло

24 марта. «Демон» (по-итальянски) с участием Зигрид Арнольдсон в роли Тамары.

Киев

До 23 апреля. Дает гастроли. Встречается с представителями киевских рабочих, обсуждает с ними вопросы организации общедоступного концерта.
29 апреля. Дает концерт по удешевленным ценам в помещении цирка, бо́льшая часть билетов распространяется среди киевских рабочих.
30 апреля. Уезжает из Киева в Москву.

Москва

Май. Поет на сцене летнего театра сада «Аквариум». (Антреприза М. Максакова).
5 мая. «Фауст».
8 мая. «Русалка».
12 мая. «Борис Годунов».

Петербург

Новый летний театр

17 мая. «Фауст». (Антреприза Е. Кабанова и К. Яковлева.)
19 мая. «Русалка».
23 мая. «Фауст».
26 мая. «Борис Годунов».

Эмс

Лето. Отдыхает и лечится.

Петербург

Новый летний театр

24 августа. «Фауст».
26 августа. «Русалка».
27 августа. «Мефистофель».
30 августа. «Мефистофель».
31 августа. «Фауст».
3 сентября. Присутствует на званом ужине у В. Стасова. Среди гостей: Н. Римский-Корсаков, И. Гинцбург, Ф. Блуменфельд, М. Петцольд и другие. Поет романсы Шумана; читает «Город Желтого Дьявола» и «Прекрасную Францию» Горького.

Москва

Заболевает воспалением гайморовой полости, лежит в клинике Постникова, переносит операцию.

Большой театр

29 сентября. «Борис Годунов».
2 октября. «Борис Годунов».
5 октября. «Борис Годунов».
12 октября. «Русалка».
До 19 октября. Болен.
19 октября. «Князь Игорь».
21 октября. «Фауст» в пользу убежища для престарелых артистов.
26 октября. «Псковитянка».
27 октября. Впервые на сцене Большого театра участвует в опере «Садко» (Варяжский гость), в бенефис хора. Партнеры: Нежданова (Волхова), Азерская (Любава), Тугаринова (Нежата), Ершов (Садко), Смирнов и Грызунов (Индийский и Веденецкий гости), Успенский и Лосский (скоморохи).
30 октября. «Псковитянка».
1 ноября. «Евгений Онегин», прощальный бенефис И. Альтани. Партнеры: Нежданова (Татьяна), Азерская (Ольга), Звягина (Няня), Дейша-Сионицкая (Ларина), Собинов (Ленский), Бакланов (Онегин), Смирнов (Трике), Гарденин (Запевало), Тютюнник (Зарецкий), Лосский (Ротный).
3 ноября. «Псковитянка».
6 ноября. «Князь Игорь».
8 ноября. «Мефистофель», в бенефис оркестра, с участием Собинова. Дирижер В. Сук.
10 ноября. «Псковитянка».
13 ноября. «Мефистофель».
16 ноября. «Мефистофель».

Петербург

Мариинский театр

21 ноября. «Мефистофель», в бенефис оркестра. Партнеры: М. Фигнер (Маргарита), Куза (Елена), Ершов (Фауст). Дирижер Э. Крушевский.
22 ноября. С Ф. Блуменфельдом на квар-

тире В. Теляковского исполняет целиком оперу «Каменный гость» Даргомыжского.

Мариинский театр

23 ноября. «Жизнь за царя».

Зал Дворянского собрания

25 ноября. Участвует в симфоническом концерте под управлением Ф. Блуменфельда, посвященном памяти В. Стасова.

26 ноября. Присутствует на музыкальном вечере у Н. Римского-Корсакова. Один исполняет две первые картины первого действия и сцену со статуей из второго действия «Каменного гостя» Даргомыжского, всю оперу «Моцарт и Сальери» и романс «По грибы» Мусоргского. Предлагает Н. Римскому-Корсакову написать оперу на сюжет трагедии Софокла «Царь Эдип».

Мариинский театр

28 ноября. «Лакме».
30 ноября. «Лакме».
1 декабря. «Руслан и Людмила».
4 декабря. «Лакме».
6 декабря. «Лакме».
8 декабря. «Мефистофель».
11 декабря. «Лакме».
14 декабря. «Евгений Онегин».
15 декабря. «Мефистофель».
18 декабря. «Русалка», в бенефис хора, с участием Собинова.

Москва

Большой театр

22 декабря. «Лакме».
26 декабря. «Князь Игорь».
28 декабря. «Русалка».

1907

Москва

Большой театр

2 января. «Мефистофель».
9 января. «Фауст».
12 января. «Мефистофель», в пользу убежища для престарелых артистов.
16 января. В свой бенефис выступает в «Демоне». Партнеры: Ермоленко-Южина (Тамара), Чалеева (Ангел), Селюк-Рознатовская (Няня), Смирнов (Синодал), Егоров (Гудал), Толчанов (Гонец), Трезвинский (Старый слуга).

Петербург

Мариинский театр

19 января. «Русалка».
23 января. «Руслан и Людмила».
26 января. В свой бенефис поет Демона. Партнеры: Кузнецова (Тамара), Петренко (Гений добра), Панина (Няня), Лабинский (Синодал), Угринович (Гонец), Серебряков (Гудал), Григорович (Старый слуга). Дирижер Э. Крушевский.
30 января. «Лакме».
31 января. «Фауст».

Зал Дворянского собрания

3 февраля. Участвует в симфоническом концерте А. Зилоти. Впервые исполняет сцены из «Скупого рыцаря» и «Франчески да Римини» Рахманинова (с Ивановой). «Ночной смотр» Глинки.

Мариинский театр

6 февраля. «Русалка».

Монте-Карло

2 марта. «Мефистофель» Бойто. (Антреприза Р. Гинсбурга.) Сторкио — Маргарита, Собинов — Фауст.
5 марта. «Мефистофель».
10 марта. «Мефистофель».
Февраль — март. «Севильский цирюльник».
26 марта. Впервые выступает в партии короля Филиппа II в опере «Дон Карлос» Верди.

Берлин

Королевский театр

До 5 апреля. Приезжает на гастроли с оперной труппой Р. Гинсбурга.
5 апреля. «Мефистофель» Бойто. Партнеры: Л. Собинов (Фауст), Р. Сторкио (Маргарита).
7 апреля. «Мефистофель».
9 апреля. «Дон Карлос».
13 апреля. «Севильский цирюльник».

Париж

До 16 мая. Приезжает в Париж для участия в русских исторических концертах, организованных С. П. Дягилевым.

«Гранд Опера»

16 мая. Участвует в концерте русской музыки. Исполняет второе действие из «Бориса Годунова» (со Збруевой и Смирновым).
19 мая. Концерт русской музыки (последний акт из «Хованщины», со Збруевой и Смирновым).
23 мая. Концерт русской музыки. (Сцена Владимира Галицкого и Ярославны из «Князя Игоря», с Ф. Литвин.)
26 мая. Концерт русской музыки (сольная партия в кантате «Весна» Рахманинова, под управлением автора).

Италия

Июнь — июль. Отдыхает в Аляссио.
3 августа. Приезжает на Капри к М. Горькому.

Капри

7 августа. Поет в присутствии М. Горького, Андреевой, Пятницкого романсы «Соловей» Чайковского, «Я не сержусь» Шумана, русскую народную песню «Ноченька».
12 августа. Слушает чтение Горьким повести «Шпион» («Жизнь ненужного человека»).
13 августа. Уезжает в Аляссио.

Петербург

29 августа. Встречается с В. Теляковским, обсуждает с ним условия нового контракта с императорскими театрами.

Мариинский театр

5 сентября. «Лакме».
8 сентября. «Фауст».
11 сентября. «Фауст».
15 сентября. «Мефистофель», в бенефис хора. Дирижер Э. Направник.
18 сентября. «Руслан и Людмила».
21 сентября. «Юдифь», в бенефис режиссера А. Морозова, в первый раз на сцене Мариинского театра. Партнеры: Ермоленко-Южина (Юдифь), Славина (Авра), Матвеев (Ахиор), Серебряков (Элиаким), Преображенский (Озия), Бухтояров (Хармий), Лосев (Асфанез), Чупрынников (Вагоа). Дирижер Э. Направник.
22 сентября. Подписывает контракт с директором императорских театров сроком на пять лет — до 23 сентября 1912 г.
Середина октября. Выезжает на гастроли в Северную Америку.

Нью-Йорк

«Метрополитен Опера»

До 15 ноября. Проводит три репетиции.
20 ноября. «Мефистофель» — первый спектакль на сцене театра «Метрополитен Опера». Партнеры: Фаррар (Маргарита) и Мартин (Фауст). Дирижер Феррари.
«Русский бас был центром всего спектакля. Прекрасный голос Шаляпина, его великолепная игра и смелые нововведения в гриме и костюме покорили всех присутствующих. Публика лож, обыкновенно безучастная, и первый ряд кресел, редко аплодирующий басам, проводили его буквально громом рукоплесканий; что же касается обладателей более скромных мест, они пришли в такой неистовый восторг, что театр положительно напоминал сумасшедший дом...».
(«Рус. артист», 1907, № 8.)
26 ноября. «Мефистофель» в Филадельфии.

«Метрополитен Опера»

28 ноября. «Мефистофель».
7 декабря. «Мефистофель».
9 декабря. «Мефистофель».
12 декабря. «Севильский цирюльник». Партнеры: Зембрих (Розина), Бончи (Альмавива), Кампанари (Фигаро), Баракки (Бартоло). Дирижер Феррари.
16 декабря. «Севильский цирюльник».
25 декабря. «Севильский цирюльник».
28 декабря. «Мефистофель».

1908

Нью-Йорк

«Метрополитен Опера»

3 января. «Севильский цирюльник».
6 января. «Фауст». Партнеры: Фаррар (Маргарита), Карузо (Фауст), Скотти (Валентин). Дирижер Бови.
10 января. «Мефистофель».
18 января. «Севильский цирюльник».
23 января. Впервые выступает в партии Лепорелло в «Дон Жуане» Моцарта (на итальянском языке). Партнеры: Име (Донна Анна), Гадски (Донна Эльвира), Зембрих (Церлина), Скотти (Дон Жуан), Бончи (Дон Оттавио), Дюфрик (Мазетто), Бласс (Командор). Дирижер Г. Малер.
25 января. «Фауст». Партнеры: Раппольд (Маргарита), Диппель (Фауст), Страччари (Валентин).
27 января. «Дон Жуан».
1 февраля. «Севильский цирюльник».
8 февраля. «Фауст».
12 февраля. «Дон Жуан».
15 февраля. «Мефистофель».
16 февраля. Участвует в концерте на сцене театра «Метрополитен Опера». Исполняет: «Зашумела, разгулялась...» Соколова и «Вакхическую песнь» Глазунова.
Между выступлениями в «Метрополитен Опера» гастролирует в Филадельфии и других городах США.

Монте-Карло

Март (середина). «Мефистофель».

Париж

Конец апреля. Приезжает для участия в сезоне Русской оперы (антреприза С. Дягилева).

«Гранд Опера»

19 мая. «Борис Годунов». Партнеры: Ермоленко-Южина (Марина Мнишек), Смирнов (Самозванец), Алчевский (Шуйский), Касторский (Пимен), Шаронов (Варлаам), Чупрынников (Юродивый). Дирижер Ф. Блуменфельд, хормейстер У. Авранек, художники А. Головин, А. Бенуа, К. Юон, режиссер А. Санин.
«*Исполнение было несравненное. Что сказать нового о таком великолепном художнике, как Шаляпин. Я хотел бы отметить не столько подвижность или густой и вместе с тем ясный тембр его голоса, сколько подчеркнуть общность между его искусством и талантом Мусоргского. Весь он превратился в Бориса Годунова, сцены наиболее напряженные, экзальтированные казались совершенно естественными — столько убедительной искренности вкладывает он в свою роль. Он ненавидит мелодраматический пафос. У него сдержанные жесты, едва заметные интонации голоса, простые движения тела, которые раскрывают сложную психологию Бориса лучше, чем всякая напыщенность и вспышки...*» («Фигаро», 20 мая. Р. Брюссель; перевод в ж. «Театр и искусство», № 20, с. 355).
Середина мая. Парижская газета «Матэн» публикует статью Шаляпина «Цветы моей родины», написанную по просьбе редакции.

«Гранд Опера»

21 мая. «Борис Годунов».
24 мая. «Борис Годунов».
26 мая. «Борис Годунов».
28 (?) мая. «Борис Годунов».
30 мая. Участвует в спектакле в пользу раненых в Марокко. Перед началом спектакля поет «Марсельезу».
31 мая. «Борис Годунов».
2 июня. «Борис Годунов».
4 июня. «Борис Годунов», последний спектакль в сезоне Русской оперы в Париже. Напевает в Париже несколько граммофонных пластинок для общества «Граммофон».

Буэнос-Айрес

Театр «Колон»

Июль — август. Выступает в пятнадцати спектаклях — «Мефистофель», «Севильский цирюльник», «Дон Жуан».
9 июля. «Мефистофель», первый спектакль по случаю национального праздника в присутствии президента и дипломатического корпуса.
14 июля. В день национального праздника Франции по просьбе французской колонии Буэнос-Айреса перед спектаклем поет с хором «Марсельезу».
После 4 августа. Отплывает из Южной Америки в Европу.

Италия

Сентябрь. Отдыхает.
26 сентября. Возвращается в Москву.

Москва

30 сентября. Смотрит спектакль «Синяя птица» в Московском Художественном театре.
14 октября. Участвует в вечере, посвященном десятилетнему юбилею Московского Художественного театра. Дважды исполняет под аккомпанемент Ф. Кенемана музыкальное письмо Рахманинова Станиславскому.

Большой театр

17 октября. «Борис Годунов».
23 октября. «Борис Годунов».
27 октября. «Борис Годунов».
29 октября. «Борис Годунов».

Петербург

Мариинский театр

4 ноября. «Фауст» с Больска (Маргарита), Смирновым (Фауст), Тартаковым (Валентин). Дирижер Э. Крушевский.
7 ноября. «Фауст».
10 ноября. «Юдифь». Дирижер Э. Направник.
14 ноября. «Юдифь».
17 ноября. «Юдифь».
19 ноября. «Фауст».
21 ноября. «Юдифь».
24 ноября. «Фауст».
25 ноября. «Юдифь».
27 ноября. «Фауст».
30 ноября. «Руслан и Людмила». Дирижер Э. Направник.
2 декабря. «Фауст».
4 декабря. «Юдифь».

Зал Дворянского собрания

6 декабря. Участвует в четвертом симфоническом концерте А. Зилоти. В программе: два монолога Закса из «Мейстерзингеров», «Пророк» Римского-Корсакова и «Менестрель» Аренского.

Мариинский театр

7 декабря. «Руслан и Людмила».
9 декабря. «Юдифь».
12 декабря. Возвращается в Москву.

Москва

Большой зал Консерватории

13 декабря. Поет в симфоническом концерте РМО при участии дирижера Э. Купера и скрипача Л. Капэ. Исполняет: «Ходит смерть вокруг меня» Сахновского, «Двойник» Шуберта, «Письмо Станиславскому» (дважды) и «Судьбу» Рахманинова, «Песню» Аллера и «Ночной смотр» Глинки.
«Ф. И. Шаляпин выступил с тремя вещами, инструментированными г. Сахновским, крайне пессимистическими по своему содержанию, мрачными до трагизма. [...] Произведения эти были исполнены мастерски, имели большой успех, но на большую публику, чувствовалось, особенного впечатления не произвели.
Вознаградил артист публику своими бисами. Он пел без конца и очень удачно, как поет, когда бывает в особенном ударе».
(«Рус. сл.», 14 дек.).
15 декабря. Уезжает в Милан.

1909

Милан

«Ла Скала»

14 января. «Борис Годунов» (на итальянском языке). Партнеры: Лоллини (Федор), Пранди (Ксения), Де Фраль Бракале (Марина), Галибиеро (Шуйский), Гауденци (Самозванец), Чирино (Пимен), Галли (Варлаам), Цукки (Мисаил). Дирижер Витале. В течение января поет девять спектаклей «Бориса Годунова».

Монте-Карло

13 февраля. Впервые выступает в партии Хана Асваба в опере «Старый орел» Р. Гинсбурга.
25 марта. «Русалка» на итальянском языке (Князь — Смирнов, Наташа — Литвин).

Киев

Апрель. Дает гастроли.

Париж

Театр Шатле

26 мая. «Псковитянка» (антреприза С. Дягилева, сезон Русской оперы). Партнеры: Шаронов (Токмаков), Дамаев (Михаил Туча), Давыдов (Матута), Липковская (Ольга), Петренко (Нянька), Павлова (Степанида). Дирижер Н. Черепнин.
28 мая. «Псковитянка».
3 июня. «Псковитянка».
4 июня. «Руслан и Людмила» (первый акт), с балетами «Сильфиды» и «Клеопатра».
5 июня. «Псковитянка».
7 июня. «Юдифь» (сцена оргии и финал), с балетами «Сильфиды» и «Клеопатра». Партнеры: Литвин (Юдифь), Збруева (Авра), Смирнов (Вагоа), Запорожец (Асфанез), Петренко и Павлова (одалиски). Дирижер Э. Купер.
8 июня. «Псковитянка».
10 июня. «Юдифь» с балетами.
11 июня. «Псковитянка».
12 июня. «Юдифь» с балетами.
15 июня. «Юдифь» с балетами.
16 июня. «Псковитянка».
17 июня. «Юдифь» с балетами.
18 июня. «Псковитянка», последний спектакль сезона Русской оперы.
До 22 июня. Композитор Ж. Массне знакомит Шаляпина со своей новой оперой «Дон Кихот».

«Гранд Опера»

26 июня. «Старый орел» Гинсбурга (гастроли; антреприза Р. Гинсбурга). Партнеры: Карре (Зина), Руселье (Толайк).
После 27 июня. Уезжает на курорт Виттель для лечения.
Июль. Возвращается в Россию.
17 августа. Посещает в селе Александровке школу своего имени. На школьной эстраде, аккомпанируя себе на пианино, поет ученикам и крестьянам народные песни «Ноченьку», «Не велят Маше за реченьку ходить», «Эх ты, Ваня», «Дубинушку» и др. В тот же день уезжает в Москву.

Петербург

Большой зал Консерватории

22 августа. «Фауст» с Ван-Бранд (Маргарита). (Антреприза М. Валентинова и Д. Дума). Дирижер И. Труффи.
24 августа. «Русалка».
До 11 сентября. Отдыхает в своем имении близ станции Итларь Ярославской ж. д.
12 сентября. Посещает школу в селе Александровке, где учится приемный сын Шаляпина Володя. В тот же день уезжает в Казань.

Казань

13 сентября. Посещает памятные с детства места; встречается с учителем приходского училища Башмаковым, с товарищами детства.
15 сентября. Дает концерт на сцене городского театра.
После 15 сентября. Совершает концертную поездку по волжским городам.

Самара

До 8 октября. На местном кладбище разыскивает могилу своей матери.
Дает концерт на сцене театра-цирка «Олимп».

Москва

Большой театр

16 октября. «Борис Годунов».
22 октября. «Борис Годунов».
27 октября. «Борис Годунов».
30 октября. Болен. Врачи рекомендуют десятидневный отдых.

Большой театр

9 ноября. «Борис Годунов».
11 ноября. «Князь Игорь».
13 ноября. «Борис Годунов».

Петербург

Мариинский театр

19 ноября. «Фауст».
До 24 ноября. Участвует в репетициях «Юдифи» Серова. Работает над партией Дон Кихота.
24 ноября. «Юдифь» с Литвин в заглавной роли. Дирижер Э. Направник.
30 ноября. «Юдифь».
2 декабря. «Фауст».
4 декабря. «Юдифь».
8 декабря. «Фауст».
11 декабря. «Юдифь».
13 декабря. «Русалка».
14 декабря. «Князь Игорь».
16 декабря. «Русалка».
18 декабря. Две картины третьего акта «Демона» в сборном спектакле «в ознаменование 50-летия существования императорского Русского музыкального общества». Партнеры: Кузнецова (Тамара), Никитина (Гений добра), Григорович (Старый слуга). Дирижер А. Бернарди.
20 декабря. «Юдифь».

Москва

Большой театр

22 декабря. «Русалка».
28 декабря.
«*...В семье г. Тарасова был устроен детский спектакль, в котором приняли участие пять детей Ф. И. Шаляпина. Шла детская опера и дивертисмент. Маленькие Шаляпины имели огромный успех, особенно Татьяна и Борис. На спектакле присутствовал и сам Ф. И.*». («Нов. сез.», № 1891.)
29 декабря. «Князь Игорь».

1910

Москва

Большой театр

1 января. «Русалка».
4 или 5 января. Навещает тяжело заболевшего художника К. Коровина.

Петербург

Мариинский театр

6 января. «Князь Игорь».
8 января. «Фауст».

Монте-Карло

8 января.* «Севильский цирюльник». Партнеры: де-Идальго (Розина), Смирнов (Альмавива), Титта Руффо (Фигаро). Спектакль в пользу жертв парижского наводнения.
До 31 января. Репетирует с Ж. Массне оперу «Дон Кихот». Поет три спектакля «Севильского цирюльника».
19 февраля. Впервые выступает в партии Дон Кихота в «Дон Кихоте» Массне на французском языке. Арбель — Дульцинея, Гресси — Санхо Панса.
«*Рыцарь Шаляпина в некоторых штрихах превосходит даже оригинал Дон Кихота. Он никогда не бывает смешон, даже в моменты, когда он отдается самым обманчивым иллюзиям.*
Его всегда окружает ореол возвышенного идеализма. Он порой кажется святым, заблудившимся в этом мире. Внешние конфликты, переживаемые им, незначительны, но внутренний конфликт, в котором Дон Кихот постоянно находится с внешним миром, поднимает его на высоту трагизма и действует потрясающим образом». («Нов. сез.», № 1925. Дернбурэ.)
После 20 февраля. Едет в Берлин, где выступает в концерте.

* Нового стиля

Монте-Карло

20-е числа марта. «Русалка». Князь — Смирнов.

Москва

Большой театр

8 апреля. «Жизнь за царя» с Неждановой. Дирижер Н. Федоров.
20 апреля. «Русалка».
После 20 апреля. Уезжает в Брюссель, где с труппой Р. Гинсбурга выступает в «Дон Кихоте».
14 мая. Возвращается в Москву.
До 19 мая. Уезжает с концертами в Харьков, Киев, Екатеринослав и другие города.
Июнь. Лечится на курорте Виттель.
Июль. Отдыхает в имении на станции Итларь.
До 16 июля. Заключает новый контракт с обществом «Граммофон».
Июль — август. Дает концерты в провинции.
26 августа. Посещает школу в селе Александровке, приглашает учителя Степанова с группой крестьян и детей на свой концерт.

Нижний Новгород

Ярмарочный театр

27 августа. Дает концерт при участии Аверьино (скрипка) и Ф. Кенемана (ф-но).

Рига

1 сентября. Дает концерт.

Вильно

4 сентября. Дает концерт.

Варшава

До 12 сентября. Дает концерт в зале Филармонии.

Тифлис

19 сентября. Дает сольный концерт в театре Артистического общества. Сбор от концерта жертвует в пользу учащихся женщин.
20 сентября. Посещает знакомые с юности места, встречается со старыми друзьями на квартире пианиста Мирзоева, много поет. В тот же день уезжает в Баку.

Баку

26 сентября. Концерт.

Астрахань

После 27 сентября. Концерты.

Москва

Большой театр

4 октября. «Фауст».
6 октября. «Русалка».
9 октября. «Фауст». Дирижер А. Коутс.
12 октября. «Фауст». Дирижер Э. Купер.
14 октября. «Фауст».
До 5 ноября. Не выступает по болезни, но активно руководит репетициями «Дон Кихота» Массне в Большом театре.
5 ноября. «Фауст».
11 ноября. Участвует в генеральной репетиции «Дон Кихота».
12 ноября. Впервые в России поет партию Дон Кихота в одноименной опере Массне. Партнеры: Стефанович (Дульцинея), Попелло-Давыдова (Педро), Подольская (Гарсиа), Лосский (Санхо Панса), Барсуков (Родригец), Успенский (Жуан). Дирижер Э. Купер.
«*...Чего стоит один грим и весь внешний вид артиста. И потом — эта необычайная ясность и выразительность декламации, столь усиливающая действие музыки Массне. Особенно поражает гибкость и разнообразие тембров, в которые г. Шаляпин соответственно художественным требованиям момента умеет окрашивать свой голос. Вот бы чему поучиться у него молодым (да и не молодым) певцам. И все-таки, как ни оригинален образ, созданный г. Шаляпиным, он только удивляет, а не трогает. Виновата здесь, думается, прежде всего сама опера, с которой даже и руке мастера трудно стереть следы фальши, румян*». («Рус. вед.», 14 ноября. Ю. Энгель.)
16 ноября. «Дон Кихот».
18 ноября. «Дон Кихот».
22 ноября. «Дон Кихот».
24 ноября. «Дон Кихот».
26 ноября. «Дон Кихот».

Петербург

Мариинский театр

2 декабря. «Фауст». Дирижер А. Коутс.
3 декабря. Присутствует на концерте скрипача Ф. Крейслера в зале Дворянского собрания.

Мариинский театр

6 декабря. «Жизнь за царя».

8 декабря. «Фауст».
9 декабря. «Князь Игорь».

Зал Дворянского собрания

11 декабря. Участвует в симфоническом концерте А. Зилоти. В программе: ария Лепорелло из «Дон Жуана» Моцарта и «Прощание Вотана» из «Валькирии» Вагнера.

Москва

Большой театр

15 декабря. «Дон Кихот».
17 декабря. «Дон Кихот».
19 декабря (утро). «Дон Кихот».
21 декабря. «Дон Кихот».
27 декабря. «Фауст».
29 декабря. «Дон Кихот».
31 декабря. «Дон Кихот».

1911

Петербург

Мариинский театр

3 января. «Князь Игорь».
6 января. Премьера новой постановки «Бориса Годунова». Партнеры: Коваленко (Ксения), Петренко (Марина Мнишек), Тугаринова (Федор), Панина (Мамка), Збруева (Шинкарка), Севастьянов (Самозванец), Н. Андреев (Шуйский), Александрович (Юродивый), Касторский (Пимен), Боссе (Рангони), Серебряков (Варлаам), Угринович (Мисаил); режиссер В. Мейерхольд. Дирижер А. Коутс.
«Мне хочется выделить Бориса Годунова из всего, что за последнее время показал нам Шаляпин. И вот почему: Борис все еще не кончен... Я не пропустил в Петербурге ни одного представления «Годунова» и с радостью замечал, что в этом огромном сценическом создании открывались все новые и новые черты [...]. И это «новое», это perpetum mobile шаляпинского творчества, есть залог его бессменного успеха [...]. Несмотря на всю полноту впечатления, чувствуется, что артист скажет нам еще и еще». («Нов. вр.», 8 янв. Ю. Беляев.)
На этом спектакле происходит нашумевший инцидент с «коленопреклонением» Шаляпина.
7 января. «Борис Годунов».

Монте-Карло

Январь — февраль. Выступает в спектаклях в антрепризе Р. Гинсбурга.
2 марта. Исполняет партию Ивана Грозного в «Иване Грозном» Гинсбурга.
«Кто видел хоть раз его (Шаляпина. — Ю. К.) выезд в «Псковитянке», тот никогда не забудет его великолепной, истинно царственной фигуры царя Ивана Грозного. Шаляпин повторил ее в опере Гинсбурга. Тот же замечательный грим: тип-портрет, та же художественно согнутая спина, тот же испытующий, подозрительный взгляд, та же гамма страстей на морщинистом характерном лице, где презрение, злоба, мстительность, жестокость и душевные муки... [...] И этот талант-колосс бьется на крошечной сцене Монте-Карло, как орел в раззолоченной клетке попугая, и негде развернуться гению. Жалкая музыка, жалкий антураж». («Театр и искусство», № 11, с. 238—239.)
7 марта. Завершает гастроли в Монте-Карло.

Италия

Апрель — май. Отдыхает в Монца.

Париж

Май — июнь. Гастролирует с итальянской труппой на сцене театра «Гатэ». Выступает в шести спектаклях в операх «Дон Карлос», «Дон Кихот» и «Севильский цирюльник».
Июнь — июль. Лечится в Виши.
Июль — август. Путешествует по Швейцарии, отдыхает на Лаго Лугано, гостит у Р. Гинсбурга в Шато де Корматэн.

Капри

С 10 до 24 сентября. Гостит у М. Горького. Позирует для портрета художнику И. Бродскому, покупает этот портрет и дарит его Горькому. Часто поет в дружеском кругу «Двойник» Шуберта, «Ненастный день потух» Римского-Корсакова, романсы Грига, отрывки из «Дон Карлоса» Верди.

Петербург

Мариинский театр

19 сентября. «Борис Годунов». Дирижер Н. Малько.
22 сентября. «Борис Годунов».
26 сентября. «Борис Годунов».
28 сентября. «Борис Годунов».
30 сентября. «Руслан и Людмила».
«Рондо» исполнено бесподобно, с той быстротой скороговорки, которую до сих пор мы считали принадлежностью итальянцев. Великий русский артист справился с ней шутя: удивительная отчетливость дикции

и темперамент!» («Бирж. вед.», веч. вып. 1 окт.)
4 октября. «Фауст».
«Подчеркну лишь богатейшую мимику гениального артиста в сцене с крестами. Она нова — эта мимика, так удаляющаяся от традиций: нет банальных корчей Мефистофеля при виде креста, а вся энергия ушла на это лицо, переживающее муки унижения». («Бирж. вед.», веч. вып. 5 окт.)
До 5 октября. Репетирует «Хованщину» Мусоргского.
7 октября. «Борис Годунов».
9 октября (утро). «Борис Годунов».
10 октября. Смотрит оперетту «Граф Люксембург» Легара в «Палас-театре».

Мариинский театр

12 октября. «Борис Годунов».
14 октября. «Князь Игорь».
18 октября. «Борис Годунов».
21 октября. «Фауст».
23 октября (утро). «Борис Годунов».
24 октября. «Князь Игорь».
26 октября. «Борис Годунов».
28 октября. «Фауст».
1 ноября. «Фауст».
4 ноября. «Лакме».
7 ноября. Премьера «Хованщины» Мусоргского. Выступает в роли Досифея. Партнеры: Збруева (Марфа), Николаева (Сусанна), Коваленко (Эмма), Лабинский (Андрей), Ершов (Голицын), Шаронов (Хованский), П. Андреев (Шакловитый), Лосев (Кузька), Преображенский, Григорович, Денисов (стрельцы); персидка — Ваганова. Постановка Ф. Шаляпина и П. Мельникова, декорации К. Коровина. Дирижер А. Коутс.
«...Центральная фигура всего представления — Шаляпин. Мало того, что великий отечественный артист с бесподобной силой и яркостью исполняет партию Досифея, он же режиссировал всю оперу (совместно с г. Мельниковым). Это он заставил Марфу обходить Андрея со свечой, перед тем как обоим им всходить на костер. Это он придумал всю ту массу превосходных подробностей постановки, которые внесли в наш музыкальный праздник столько свежести и жизни. Это он же присоветовал таинственные паузы оркестра во многих местах партитуры...». («Солнце России», ноябрь. В. Каратыгин.)
9 ноября. «Хованщина».
11 ноября. «Хованщина».
14 ноября. «Хованщина».
16 ноября. «Фауст».
18 ноября. «Хованщина».
23 ноября. «Борис Годунов».
25 ноября (днем). Присутствует в Академии художеств на панихиде по умершему 22 ноября художнику В. А. Серову.

Мариинский театр

25 ноября (вечером). «Хованщина».
27 ноября. «Жизнь за царя». Дирижер Э. Направник.
28 ноября. «Хованщина».
30 ноября. «Фауст».
Пишет свой портрет в роли Досифея на стене артистической уборной в Мариинском театре.
2 декабря. «Борис Годунов».

Москва

Большой театр

8 декабря. «Псковитянка». Дирижер Э. Купер.
9 декабря. «Псковитянка».
12 декабря. «Псковитянка».
13 декабря. «Псковитянка».
15 декабря. «Псковитянка».
17 декабря. Выступает в симфоническом концерте РМО под управлением М. Ипполитова-Иванова.
«Артист давно не пел так вдохновенно в отношении трактовки, так красиво, законченно с вокальной стороны. На первом плане — исполнение арии Шакловитого «Спит стрелецкое гнездо» из «Хованщины». Стильно, с большим настроением переданы «Рассказ Пимена» и «Песня Варлаама» из оперы «Борис Годунов». («Театр», № 985. Н. Куров.)

Большой театр

21 декабря. «Псковитянка».

Большой зал Благородного собрания

26 декабря (днем). Дает концерт в пользу голодающих, при участии вокального квартета — М. Чупрынникова, Н. Сафонова и братьев Кедровых, пианиста Ф. Кенемана. В программе: «Милосердие» Фора, «Трепак» и «Забытый» Мусоргского, «Вакхическая песня» Глазунова, «Аладин» Кенемана, «Ой, честь ли то молодцу» Сахновского, «Былина об Илье Муромце» (с квартетом), «Семинарист» Мусоргского.
«Шаляпин пел небывало много на bis. Пел с редким вдохновением, показал свой мощный талант во всем его блеске. И в драматических вещах «Старый капрал» Даргомыжского, романсах Рахманинова (под аккомпане-

мент автора), слушатель плакал его слезами, в комических — смеялся его смехом. Так захватывать аудиторию, так покорить публику — удел немногих великих артистов». («Театр», № 987. Куров.)

Большой театр

27 декабря. «Псковитянка».
31 декабря. «Псковитянка».

1912

Москва

Большой театр

2 января. «Фауст».
3 января. «Псковитянка».

Монте-Карло

Январь — март. Выступает в ряде оперных спектаклей в антрепризе Р. Гинсбурга.
До 17 января. Впервые в Монте-Карло поет «Бориса Годунова» на русском языке. Партнеры: Деранкова (Ксения), Андреева-Дельмас (Марина), Петров (Пимен), Н. Андреев (Шуйский). Дирижер А. Бернарди.
До 25 января. Присылает в пользу голодающих крестьян Самарской губернии 2000 р.

Капри

14 февраля. Встреча с М. Горьким.

Монте-Карло

24 февраля. «Севильский цирюльник» (антреприза Р. Гинсбурга).
До 5 марта. «Дон Карлос».

Милан

«Ла Скала»

25 марта. Приступает к постановке «Псковитянки» Римского-Корсакова на итальянском языке.
11 апреля. «Псковитянка» (идет под названием «Иван Грозный»). Партнеры: Катторони (княжна Ольга), Волунтас (Власьевна), Де Муро (Михаил Туча). Дирижер Т. Серафин.
«*Появление Шаляпина в роли Грозного в великолепном гриме вызвало положительный взрыв восторга со стороны публики. Голос певца звучал великолепно, а его игра [...] бесподобна...*». («Бирж. вед.», веч. вып., 3 апр.)
До 20 апреля. Выступает в пяти спектаклях «Псковитянки».

Италия

После 20 апреля. Отдыхает в Монца.

Париж

«Гранд Опера»

11 мая. «Мефистофель». Партнеры: Агостинелли (Маргарита), Друетти (Елена), Лоллини (Марта), Маттеи (Панталис), Смирнов (Фауст), Дельмас (Вагнер), Алциард (Нерео). Дирижер Т. Серафин.
19 мая. «Севильский цирюльник». Партнеры: де Идальго (Розина), Гурард (Берта), Смирнов (Альмавива), Титта Руффо (Фигаро), Шальмэн (Бартоло). Дирижер А. Поме.
До 30 мая. Выступает в шести спектаклях «Мефистофеля» и «Севильского цирюльника».
После 30 мая. Отдыхает и лечится в Карлсбаде.
До 26 июня. Лечится в Висбадене.
До 15 июля. Отдыхает в имении близ станции Итларь.

Петербург

Павловский вокзал

16 июля. Участвует в бенефисном симфоническом концерте дирижера А. Асланова.
«*Выступление Шаляпина оказалось большим музыкальным праздником. Достаточно сказать, что кроме помеченной в программе «Calunia» из «Севильского цирюльника» знаменитый артист исполнил целых шестнадцать романсов из своего обширного репертуара*». («Об. т-в», № 1796.)
18 августа. Уезжает в Париж.

Довиль (Франция)

До 20 августа. Поет четыре спектакля «Севильского цирюльника» со Смирновым — Альмавивой, де Идальго — Розиной, Титта Руффо — Фигаро.
13 августа. Возвращается в Петербург.
После 13 августа. Отдыхает в имении близ станции Итларь.

Казань

После 22 августа. Встречается с друзьями детства, посещает знакомые места.

Петербург

Мариинский театр

24 сентября (утро). Участвует в репетиции «Бориса Годунова».
25 сентября. «Борис Годунов». Дирижер А. Коутс.
28 сентября. «Фауст».
1 октября. «Фауст».
5 октября. «Борис Годунов».

7 октября. «Князь Игорь». Дирижер Н. Малько.
9 октября. «Хованщина». Дирижер А. Коутс.
11 октября. «Хованщина».
16 октября. «Фауст».
18 октября. «Хованщина».
22 октября. «Хованщина».
24 октября. «Хованщина».
До 25 октября. Встречается с В. Суком, устанавливает с ним темпы готовящейся в Большом театре постановки «Хованщины».

Мариинский театр

26 октября. «Борис Годунов».
До 27 октября. Получает извещение от дирекции театра «Гранд Опера», что граммофонная пластинка с напетой им балладой «Как король шел на войну» Кенемана помещена в музей театра.

Мариинский театр

29 октября. «Хованщина».
1 ноября. Присутствует на спевке оперы «Юдифь» в квартире у Фелии Литвин.

Мариинский театр

2 ноября. «Хованщина».
4 ноября (утро). «Хованщина».
6 ноября. «Борис Годунов».
9 ноября. «Фауст».
10 ноября. Участвует в генеральной репетиции «Юдифи».
До 12 ноября. Переводит партию Дон Базилио в «Севильском цирюльнике» Россини с итальянского на русский язык и готовит ее для исполнения на русских сценах.

Мариинский театр

12 ноября. Участвует в репетициях опер «Юдифь» и «Севильский цирюльник».
13 ноября. «Хованщина».
14 ноября.
«*...На квартире Ф. И. Шаляпина артист Александринского театра г. Ходотов читал новую пьесу молодого автора В. Волькенштейна «Калики перехожие». На читке присутствовали: Давыдов, Судьбинин, Мейерхольд, Вильбушевич, артистка Яныщева. Автор пьесы — сын присяжного поверенного Волькенштейна, друга Шаляпина*». («Об. т-в», № 1913.)
15 ноября. Поет партию Дон Базилио в «Севильском цирюльнике». Партнеры: Липковская (Розина), Ланская (Берта), Пиотровский (Альмавива), Каракаш (Фигаро), Лосев (Бартоло), Грохольский (Фиорелло). Дирижер А. Коутс.
«*...И снова внешний облик нового типа был только отражением того, что создал теперь снова перед нами творческий гений Шаляпина. Эти «плавающие» движения рук, эта мимика, эти интонации — они были лишь внешним комическим отражением иезуитской мелкой душонки Базилио — ханжи, сребролюбца, интригана и предателя*». («Об. т-в», № 1913. В. Ц[едербаум].)
16 ноября. «Юдифь» с Ф. Литвин, Пиотровским и Сибиряковым. Дирижер Э. Направник.
«*Имея, очевидно, в виду общий декоративный характер «Юдифи», Шаляпин стремится прежде всего дать подлинный стиль в своем исполнении. Его Олоферн — это система оживленных стильных фигур из сокровищницы ассирийского искусства. И ни один жест, ни одно движение артиста не нарушает этого стиля.*
Но еще более поразительно, что за внешней скульптурностью нарочито угловатых, прямых движений скрывается мощный, величественный и вдохновенный образ. В скульптурных фресках Шаляпина горит огонь человеческой жизни, в движениях и жестах чувствуется необузданность, дикая страсть настоящего грубого деспота. Сцена опьянения Олоферна производит потрясающее впечатление, и зритель следит за нею затаив дыхание...». («Об. т-в», № 1914. В. Ц[едербаум].)
17 ноября. Едет в Москву для ознакомления с подготовительными работами к постановке «Хованщины» в Большом театре.
21 ноября. Возвращается в Петербург.

Мариинский театр

23 ноября. «Юдифь».
24 ноября.
«*...По случаю первой годовщины со дня смерти художника В. А. Серова в Академии художеств, по инициативе Ф. И. Шаляпина, была отслужена заупокойная панихида. Среди присутствующих семья Серовых, Ал. Бенуа, Н. Рерих, учитель покойного художника П. П. Чистяков, Ф. И. Шаляпин, Бруни [...]. Пел смешанный хор императорской оперы и консерватории под управлением г. Сафонова. По окончании панихиды Ф. И. Шаляпин посетил «столовку» учащихся Академии, где он [...] провел несколько часов в обществе учащихся...*». («Об. т-в», № 1921.)

Мариинский театр

25 ноября (утро). «Севильский цирюльник».

26 ноября. «Юдифь».
28 ноября. «Севильский цирюльник».
29 ноября. «Юдифь».

Москва

8 декабря. Присутствует на генеральной репетиции пьесы Ю. Беляева «Дама из Торжка» в Малом театре.

Большой театр

10 декабря. Руководит генеральной репетицией оперы «Хованщина». Конфликт с дирижером В. Суком.
12 декабря. Репетирует «Хованщину» с приехавшим из Петербурга дирижером Д. Похитоновым. Вечером поет партию Досифея в премьере «Хованщины». Партнеры: Збруева (Марфа), Гремина (Эмма), Подольская (Сусанна), Лабинский (Андрей), Боначич (Голицын), Запорожец (Хованский), Павловский (Шакловитый), Успенский (подьячий), Герасименко (Варсонофьев), Фигуров (Кузька), Трезвинский, Толкачев, Толчанов (стрельцы). Дирижер Д. Похитонов.
14 декабря. «Хованщина».
15 декабря. Посещает музыкально-драматическое училище Московского филармонического общества. Присутствует на уроке оркестрового класса.
17 декабря. «Хованщина».
19 декабря. «Хованщина».
21 декабря. «Хованщина».
23 декабря (утро). «Хованщина».
До 25 декабря. Передает Московскому филармоническому обществу 5000 р. на стипендии студентам.
27 декабря. «Хованщина».
29 декабря. «Хованщина».
31 декабря. «Хованщина».

1913

3 января. Выезжает в Монте-Карло.
До 19 февраля. Гастролирует в Монте-Карло.

Капри

21 февраля. Приезжает к М. Горькому.
25 февраля. Поет на вечере-концерте для русской колонии. Среди гостей М. Горький.
28 февраля. Уезжает в Россию.
До 4 марта. Во время остановки в Берлине посылает телеграмму Дирекции императорских театров в Петербурге, что «по болезни» не может приехать к парадному спектаклю по случаю 300-летия дома Романовых.

Петербург

Мариинский театр

5 марта. «Севильский цирюльник». Партнеры: Катульская (Розина), Ланская (Берта), Пиотровский (Альмавива), Каракаш (Фигаро), Лосев (Бартоло). Дирижер А. Бернарди.
7 марта. «Борис Годунов».
9 марта.
«...*На квартире Ф. И. Шаляпина состоялось заседание для обсуждения некоторых вопросов по поводу предстоящего весной «Русского сезона» в Париже и Лондоне. На заседании присутствовали Ф. И. Шаляпин, С. Дягилев, А. А. Санин и дирижер г. Похитонов*». («Об. т-в», № 2021.)

Мариинский театр

10 марта (утро). «Севильский цирюльник».
12 марта. «Хованщина». Дирижер Д. Похитонов.
13 марта. Присутствует на спектакле «Борис Годунов» в Народном доме для ознакомления с постановкой в связи с предстоящими гастролями на сцене Народного дома.

Мариинский театр

14 марта. «Борис Годунов».

Зал Дворянского собрания

26 марта. Дает концерт при участии петербургского вокального квартета и пианиста Ф. Кенемана. Исполняет «Вакхическую песню» Глазунова, «И ветра стон» Сахновского, фрагменты из былины «Илья Муромец» (с вокальным квартетом), «Двойник» Шуберта, «Вчера мы встретились» Рахманинова, «Ненастный день потух» Римского-Корсакова и др.
27 марта. Слушает «Электру» Р. Штрауса в Мариинском театре.

Народный дом

28 марта. Первое выступление в «Борисе Годунове». Спектакль в пользу Ломоносовского общества грамотности. Партнеры: Стриженова (Федор), Фурагина (Ксения), Андреева-Дельмас (Марина Мнишек), Шихуцкая (хозяйка корчмы), Залипский (Шуйский), Мосин (Самозванец), Ксавицкий (Щелкалов), Стравинский (Рангони), Семенов (Пимен), Лутчев (Варлаам), Барышев (Мисаил). Дирижер В. Бердяев.
30 марта. «Русалка». Партнеры: Маркова (Наташа), Шихуцкая (Княгиня), Феррари (Ольга), Мосин (Князь), Кустов (Сват). Дирижер М. Голинкин.

1 апреля. «Фауст». Партнеры: Талина (Маргарита), Стриженова (Зибель). Харитонова (Марта), Балашов (Фауст), Лукин (Валентин). Дирижер М. Голинкин.
2 апреля. Присутствует на юбилейном концерте Великорусского оркестра народных инструментов в Мариинском театре, произносит приветственное слово в адрес создателя и руководителя оркестра В. В. Андреева.

Народный дом

3 апреля. «Севильский цирюльник». Партнеры: Глебова (Розина), Тихомирова (Берта), Залипский (Альмавива), Модестов (Фигаро), Красов (Бартоло). Дирижер В. Бердяев.
5 апреля. «Борис Годунов».
«Ф. И. Шаляпин согласился выступить пятый раз в Народном доме только под тем условием, чтобы цены на места были обыкновенные и чтобы народ мог попасть на этот спектакль». («Об. т-в», № 2039.)
До 14 апреля. Гостит два дня в Звенигородском монастыре.

Петербург

Зал Дворянского собрания

26 апреля. Дает концерт при участии вокального квартета и пианиста Ф. Кенемана. В программе: «Пророк» Римского-Корсакова, «Баллада» Рубинштейна, песни и былины (с вокальным квартетом), «Менестрель» Аренского и др.

Мариинский театр

30 апреля. «Жизнь за царя» на закрытии сезона.
1 мая. Уезжает в Париж для участия в «Русском сезоне».

Париж

Театр Елисейских полей

До 22 мая. Репетирует спектакли «Русского сезона». (Антреприза С. Дягилева.)
22 мая. «Борис Годунов». Партнеры: Николаева (Федор), Бриан (Ксения), Петренко (Шинкарка и Мамка), Дамаев (Самозванец), Н. Андреев (Шуйский), П. Андреев (Пимен). Дирижер Э. Купер. Декорации и костюмы по эскизам К. Юона, И. Билибина, Л. Бакста. Постановка А. Санина.
До 5 июня. Поет несколько спектаклей «Бориса Годунова».
5 июня. «Хованщина». Партнеры: Петренко (Марфа), П. Андреев (Шакловитый), Дамаев (Андрей), Запорожец (Хованский) и др. Дирижер Э. Купер. Декорации Ф. Федоровского, постановка А. Санина.
Июнь. Поет несколько спектаклей «Хованщины».
За время «Русского сезона» в Париже участвует в двенадцати спектаклях.
«До России доходят о русских спектаклях в театре Елисейских полей слухи, искаженные в ту или другую сторону. Пишут о колоссальном успехе опер Мусоргского, в то время как на этот раз они не встретили прежнего энтузиастического отношения [...]. Исполнение также целиком было выше среднего, а Шаляпин, хотя и злоупотреблял декламацией в ущерб пению, — все же был хорош, как редко, в заглавной роли». («Театр и искусство», № 23, А. Луначарский.)
До 24 июня. Приезжает в Лондон для участия в «Русском сезоне» антрепризы С. Дягилева.

Лондон

Театр «Дрюри-Лейн»

24 июня. «Борис Годунов». Партнеры: Давыдова (Федор), Бриан (Ксения), Петренко (шинкарка и мамка), Н. Андреев (Шуйский), Дамаев (Самозванец), П. Андреев (Пимен), Белянин (Варлаам), Большаков (Мисаил), Александрович (Юродивый), Догонадзе (Щелкалов), Запорожец (пристав). Дирижер Э. Купер.
26 июня. «Борис Годунов».
1 июля. «Хованщина». Партнеры: Петренко (Марфа), Бриан (Эмма), Николаева (Сусанна), Дамаев (Андрей), Н. Андреев (подьячий), П. Андреев (Шакловитый), Запорожец (Хованский). Дирижер Э. Купер.
3 июля. «Борис Годунов».
8 июля. «Псковитянка» («Иван Грозный»). Партнеры: Бриан (Ольга), Дамаев (Михаил Туча), Н. Андреев (Матута), П. Андреев (Токмаков) и др. Дирижер Э. Купер. Декорации А. Головина и Н. Рериха, постановка А. Санина.
10 июля. «Хованщина».
15 июля. «Псковитянка» («Иван Грозный»).
17 июля. «Борис Годунов».
21 июля. «Борис Годунов».
После 21 июля. Отдыхает в Швейцарии.

Довиль (Франция)

До 27 августа. Выступает в операх: «Фауст», «Мефистофель», «Севильский цирюльник». Все партии поет на французском языке.
19 августа. Возвращается в Петербург.

21 августа. Едет в свое имение на станции Итларь.
30 августа. Уезжает в Сочи.
До 9 сентября. Приезжает из Сочи в Гурзуф, где отдыхает у К. Коровина.
До 14 сентября. Посещает кладбище в Ялте и возлагает венок на могилу умершего в августе Д. А. Усатова.
До 10 октября. Отдыхает и лечится в Гурзуфе.
12 октября. Приезжает в Москву.

Москва

Большой театр

22 октября. «Борис Годунов». Партнеры: Катульская (Ксения), Павлова (Федор), Синицына (мамка), Боначич (Шуйский), Петров (Пимен), Балановская (Марина), Савранский (Рангони), Орешкевич (Юродивый), Тихонов (Варлаам), Эрнст (Мисаил), Правдина (хозяйка корчмы). Дирижер Э. Купер.
27 октября (утро). «Борис Годунов». Выступает больным.
29 октября. «Борис Годунов».
«*Вчера Ф. И. Шаляпин пел «Бориса Годунова» опять совершенно больным. Для сокращения спектакля были выброшены две сцены «Под Кромами» и «У Марины». Ф. И. Шаляпин пел вчера лишь потому, что считал недопустимым обманывать публику, которая с таким трудом получает билеты на спектакли с его участием*». («Нов. сез.», № 2733.)
31 октября. «Борис Годунов».
3 ноября (утро). «Борис Годунов».
5 ноября. «Борис Годунов».
6 ноября. На вечере в Малом театре, посвященном 50-летию со дня смерти М. С. Щепкина, возлагает венок к бюсту великого актера с надписью на ленте: «Дорогому нашему дедушке, с благоговением Ф. И. Шаляпин».

Большой театр

7 ноября. «Борис Годунов».
11 ноября. «Борис Годунов».
13 ноября. «Борис Годунов».
15 ноября. «Севильский цирюльник». Партнеры: Нежданова (Розина), Подольская (Берта), Лабинский (Альмавива), Каракаш (Фигаро), Лосский (Бартоло), Фигуров (Фиорелло). Дирижер Э. Купер.
«*Действительно, он дал исключительно интересную и яркую карикатуру. Шаляпин перевоплотился: сразу даже узнать его нельзя было. Грим, выражение лица, манеры, жесты, приемы, забавные «штучки» — все оригинально, не похоже на всех его предшественников... Шаляпин превосходно фразировал знаменитую «Клевету» и повторил ее на итальянском языке «ввиду испанского происхождения доктора Бартоло*». («Нов. сез.», № 2748.)
17 ноября. «Севильский цирюльник».
19 ноября. «Борис Годунов».
22 ноября. «Севильский цирюльник».
24 ноября. «Севильский цирюльник».
26 ноября. «Севильский цирюльник».
28 ноября. «Севильский цирюльник».
2 декабря. Приезжает в Петербург.
3 декабря. Едет отдохнуть на несколько дней в Сестрорецк.
9 декабря. Возвращается в Петербург. Участвует в репетиции «Псковитянки» в Мариинском театре.

Мариинский театр

10 декабря. «Севильский цирюльник».
12 декабря. «Севильский цирюльник».
14 декабря. Генеральная репетиция «Псковитянки».
15 декабря (утро). «Севильский цирюльник».
16 декабря. «Псковитянка». Партнеры: Попова (Ольга), Степанова (Степанида), Збруева (мамка), Ершов (Михаил Туча), Угринович (Матута), Шаронов (Токмаков), Лосев (Велебин), Пустовойт (Бомелий). Дирижер Д. Похитонов.
«*...С момента его въезда на площадь во Пскове точно очарованный любуешься каждым его жестом, каждым штрихом. Когда он влетает на сцену на коне — восхищаешься его гримом, его посадкой, его тяжелым, гнетущим взглядом. Вся сцена в доме Токмакова полна тончайших психологических нюансов, начиная с его появления на пороге*». («Об. т-в», № 2297, В. Ц.)
18 декабря. «Севильский цирюльник».
20 декабря. «Псковитянка».
23 декабря. «Русалка». Торжественный спектакль в честь столетия со дня рождения А. С. Даргомыжского. Партнеры: Черкасская (Наташа), Бронская (Ольга), Збруева (Княгиня), Большаков (Князь), Шаронов (Сват). Дирижер — Э. Направник.

Зал Дворянского собрания

27 декабря. Выступает в концерте при участии Н. Аверьино (скрипка) и Ф. Кенемана (ф-но). В программе: «Песни и пляски смерти» Мусоргского, «Анчар» Римского-

Корсакова, «Менестрель» Аренского, романсы и песни Шуберта и др.
«...И с каждой последующей пьесой он все больше и больше увлекался, исполнение становилось все ярче, все глубже.
С какой красотой он спел во втором отделении концерта «Персидскую песнь» Рубинштейна: он точно раскрыл неведомые красоты в романсе. С каким изяществом исполнил он романс «На мельнице» Шуберта, сколько юмора было в исполнении «Мельника» Даргомыжского.
В заключение он спел без аккомпанемента русскую народную песню — спел ее так, как может петь только тот, в ком есть то могучее, сильное, вечное, что веками хранит в себе народ, в чем таится красота и величие национального искусства». («Об. т-в», № 2307. В. Ц.)

Народный дом

30 декабря.
«...В новой аудитории Народного дома Ф. И. Шаляпин дал для членов съезда по народному образованию концерт».
«В 5 часов вечера на эстраде появился Ф. И. Шаляпин, встреченный шумными аплодисментами. Учителя и учительницы забросали Ф. И. Шаляпина цветами. Шаляпин подошел к краю рампы и при общей тишине произнес:
— Позвольте прежде всего засвидетельствовать сердечное почтение и принести свой низкий поклон глубокочтимому народному учителю...
Шаляпин низко поклонился. Взрыв рукоплесканий, продолжавшийся несколько минут, был ответом на эти слова... .
Шаляпин под аккомпанемент рояля спел целый ряд вещей Мусоргского, Рахманинова и Шумана...». («Об. т-в», № 2310).

Мариинский театр

30 декабря. «Псковитянка».
«...На представлении «Псковитянки» [...] депутация от Всероссийского съезда по народному образованию поднесла Ф. И. Шаляпину большой венок со следующей надписью на ленте: «Народные учителя и учительницы 1-го Всероссийского съезда по народному образованию 1913 года — «Баяну земли русской Ф. И. Шаляпину»...». («Об. т-в», № 2310.)
31 декабря. Приезжает в Москву.

1914

Москва

Большой зал Благородного собрания

3 января. Выступает в концерте при участии скрипача Н. Аверьино и пианиста Ф. Кенемана. В программе: романсы Аренского, Рахманинова, Шумана и других.
6 января. Присутствует на детском спектакле в Литературно-художественном кружке в пользу детских яслей, в котором участвуют Ирина, Лида, Боря, Федя и Таня Шаляпины.

Большой театр

7 января. «Борис Годунов».
9 января. «Севильский цирюльник».

Петербург

Мариинский театр

12 января (утро). «Псковитянка».
12 января (вечер). Уезжает в Мустамяки (Финляндия) навестить находящегося там М. Горького.

Петербург

Мариинский театр

14 января. «Псковитянка».
16 января. «Псковитянка».
19 января (утро). «Псковитянка».
21 января. «Юдифь». Благотворительный спектакль «в пользу фонда на сооружение образцового хорового дома им. А. Н. Серова». Партнеры: Валицкая (Юдифь), Збруева (Авра), Большаков (Ахиор), Александрович (Вагоа), Сибиряков (Элиаким), Бухтояров (Хармий), Павлов (Озия), Григорович (Асфанез). Дирижер Э. Направник.
«...Здесь — все без исключения представляет громадный художественный интерес, начиная с грима и кончая каждым незначительным движением руки, которым он принимает чашу с вином из рук прислужника. Во всем чувствуется, как глубоко понял артист В. Серова, давшего эскизы для декораций оперы, и Головина — автора ее костюмов. Его игра, его движения, походка, его мимика — все это придает рельефности великолепным декорациям, делает их еще более яркими, более живыми». («Об. т-в», № 2332.)
23 января. Проводит на своей квартире репетицию «Дон Кихота» Массне с артистами оперной труппы Народного дома.

Мариинский театр

24 января. «Псковитянка».

25 января. Присутствует на банкете, устроенном в его честь художественным обществом Куинджи.

27 января. Уезжает в Финляндию, в санаторий доктора Рауха на станции Иматра, где проводит около двух недель.

До 14 февраля. Приезжает в Куоккала к Репину, позирует ему для портрета.

Петербург

Народный дом

22 февраля. Участвует в генеральной репетиции «Дон Кихота» Массне.

24 февраля. «Русалка». Партнеры: Маркова (Наташа), Евгеньева (Княгиня), Феррари (Ольга), Мосин (Князь), Кустов (Сват). Дирижер Э. Купер. Весь сбор от спектакля передается в пользу убежища для престарелых деятелей сцены.

25 февраля. Посещает убежище для престарелых театральных деятелей на Петровском острове. Под собственный аккомпанемент исполняет там русские народные песни и романсы.

Народный дом

26 февраля. «Борис Годунов». Дирижер В. Бердяев.

28 февраля. «Дон Кихот».

«Какое громадное впечатление производит вся сцена у Дульцинеи в 3-м акте. Дон Кихот возвращается измученный своими приключениями к своей возлюбленной и возвращает ей ожерелье, отнятое у бандитов. Он входит, просветленный, благородный, и этот внутренний огонь, который горит в нем, вселяет в него бодрость и силу. Он — прекрасен, этот костлявый карикатурный старик. Но, увы, Дульцинея отвергает его любовь — и этот мученик за святые идеалы как-то сразу меняется, дряхлеет, горбится, становится старым и немощным. Когда он плачет — его жалко до слез, он глубоко трогает». («Об. т-в», № 2369. В. Ц.)

3 марта. «Мефистофель». Дирижер М. Голинкин.

5 марта. «Дон Кихот».

7 марта. «Борис Годунов».

До 16 марта. Избирается почетным членом Всероссийского театрального общества.

Народный дом

17 марта. «Дон Кихот».

19 марта. «Мефистофель».

21 марта. «Мефистофель».

22 марта. Встречается с М. Горьким, проводит с ним целый день, вечером они вместе едут смотреть борьбу в цирке.

До 25 марта. Уезжает на два дня к Репину в Куоккала позировать для портрета.

Народный дом

26 марта. «Борис Годунов».

28 марта. «Дон Кихот».

29 марта. Уезжает в Москву.

Петербург

Народный дом

14 апреля. «Дон Кихот». На спектакле присутствует М. Горький.

16 апреля. «Фауст».

18 апреля. «Дон Кихот».

21 апреля. «Фауст».

24 апреля. «Дон Кихот».

26 апреля. Уезжает в Мустамяки к М. Горькому.

До 28 апреля. Гостит у М. Горького, с вокальным квартетом (бр. Кедровы, К. Серебряков, М. Чупрынников) исполняет для Горького русские народные песни.

28 апреля. Возвращается в Петербург.

29 апреля. Уезжает в Париж.

До 30 мая. Приезжает из Парижа в Лондон.

Лондон

Театр «Друри-Лейн»

30 мая. «Борис Годунов». (Антреприза С. Дягилева.)

«Борис Годунов» Шаляпина это — шедевр оперного творчества, который успел уже стать классическим образцом оперного искусства по всей Европе.

Классические шедевры — Венеру Милосскую, Сикстинскую Мадонну, Мельницу Рембрандта и т. д. и т. д. не критикуют, не разбирают.

Перед ними просто преклоняются.

Достаточно сказать, что Шаляпин пел, как один Шаляпин может петь, а играл, как только может играть великий трагик».
(«Об. т-в», № 2443, «Лондонские письма».)

1 июня. «Борис Годунов».

3 июня. «Псковитянка» («Иван Грозный»).

5 июня. «Псковитянка» («Иван Грозный»).

9 июня. «Князь Игорь». Шаляпин поет партии Владимира Галицкого и Кончака в одном спектакле. Партнеры: Кузнецова (Ярославна), Петренко (Кончаковна), П. Андреев (князь Игорь). Дирижер Л. Штейнберг. Постановка А. Санина.

«Откровением явился уже популярный в Лондоне Шаляпин. Англичане увидели его в новой роли, вернее, в двух новых ролях и... просто ахнули от изумления и восхищения. До сих пор они видели Шаляпина только в величественных царственных ролях: Бориса Годунова, Ивана Грозного, Досифея. И вдруг он предстал перед ними совершенно другим, перевоплощенным человеком, бесшабашным, безответственным князем Галицким. А еще через час — диким, великолепным в своей азиатской свирепости татарским ханом». («Об. т-в», № 2452.)

10 июня. «Борис Годунов».
12 июня. «Князь Игорь».
17 июня. «Князь Игорь».
19 июня. «Борис Годунов».
22 июня. «Князь Игорь».
27 июня. «Князь Игорь».
1 июля. «Хованщина».
6 июля. «Псковитянка» («Иван Грозный»).
10 июля. «Хованщина».
До 14 июля. Устраивает у себя прием. С мужской группой оперного хора под управлением М. Семенова исполняет русские народные песни.

Театр «Друри-Лейн»

15 июля. «Борис Годунов».
20 июля. «Хованщина».
24 июля. «Борис Годунов» на закрытии сезона.
После 25 июля. Уезжает в Париж. Застигнутый во Франции первой мировой войной, живет некоторое время в местечке La Baule в Бретани.
Август. Переезжает из Франции в Англию.
Сентябрь. Из Англии переезжает в Швецию.
7 сентября. Возвращается в Петроград.

Петроград

До 10 сентября. Ассигнует 60 000 рублей на устройство двух лазаретов для раненых солдат в Москве и Петрограде.
После 10 сентября. Приезжает в Москву.

Москва

До 26 сентября. Принимает деятельное участие в устройстве лазарета для раненых в своем доме на Новинском бульваре.

Большой театр

4 октября. Дает концерт в пользу раненых при участии оркестра под управлением М. Ипполитова-Иванова и петроградского вокального квартета (М. Чупрынников, Н. Сафонов, братья Кедровы).

Петроград

Мариинский театр

18 октября. Дает концерт в пользу раненых, при участии вокального квартета (М. Чупрынников, Н. Сафонов, братья Кедровы).
21 октября. «Жизнь за царя».
22 октября. Уезжает в Варшаву.

Варшава

25 октября. В зале Варшавской Филармонии дает концерт в пользу польских семей, пострадавших от войны.
До 30 октября. Посещает передовые позиции русских войск около Варшавы, лазареты, беседует с ранеными солдатами.
2 ноября. Возвращается из Варшавы в Петроград.

Петроград

Мариинский театр

3 ноября. «Князь Игорь».
6 ноября. Поет партию Странника в «Рогнеде» Серова. Партнеры: Калинина (Рогнеда), Захарова (Изяслав), Панина (Скульда), Виттинг (Руальд), Смирнов (князь Владимир), Белянин (Добрыня Никитич). Дирижер Э. Направник.
8 ноября. «Борис Годунов» («Сцена в корчме» — Варлаам) в сборном благотворительном спектакле в пользу семейств раненых и убитых бельгийцев.
10 ноября. «Князь Игорь».
14 ноября. «Жизнь за царя», спектакль в фонд усиления средств Красного Креста.
15 ноября. Посещает существующий на его средства лазарет перед отъездом в Москву, прощается в ранеными, поет им русские песни в сопровождении вокального квартета.

Москва

Большой театр

19 ноября. Поет в бенефис оркестра «Моцарта и Сальери» и сцену в корчме из «Бориса Годунова».
До 24 ноября. Встречается с М. Горьким на квартире Пешковой.
27 ноября. «Князь Игорь».
29 ноября. «Князь Игорь».
2 декабря. «Борис Годунов».
4 декабря. «Князь Игорь».
8 декабря. «Князь Игорь».
11 декабря. «Князь Игорь».

16 декабря. «Дон Кихот». Дирижер — Э. Купер.
20 декабря. «Дон Кихот».
22 декабря. «Дон Кихот».
26 декабря. «Князь Игорь».
28 декабря. «Дон Кихот».
29 декабря. «Борис Годунов».
31 декабря. «Дон Кихот».
Встречает Новый год вместе с М. Горьким, М. Пришвиным и другими литераторами.

1915

Петроград

Мариинский театр

4 января (утро). «Рогнеда» (Странник).
До 7 января. Встречается с М. Горьким.

Мариинский театр

7 января. «Князь Игорь».
9 января. «Русалка».
12 января. «Севильский цирюльник».
13 января. Присутствует на панихиде по В. В. Стрельской в фойе Мариинского театра.
14 января (днем). Присутствует на похоронах В. В. Стрельской в Сергиевском монастыре в Лигово.

Мариинский театр

14 января (вечером). «Жизнь за царя».
16 января. «Юдифь».
20 января. «Князь Игорь».
23 января. «Юдифь».
25 января (утро). «Севильский цирюльник».
26 января. «Юдифь».
28 января. «Князь Игорь».
30 января. «Юдифь».
1 февраля (утро). «Севильский цирюльник».

Народный дом

9 февраля. Начинает великопостные гастроли в Народном доме. «Русалка».
11 февраля. «Борис Годунов».
13 февраля. «Моцарт и Сальери» и сцена в корчме из «Бориса Годунова».
16 февраля. «Фауст».
18 февраля. «Дон Кихот».
20 февраля. «Мефистофель».
До 25 февраля. Уезжает на гастроли в Киев.

Киев

До 24 марта. Выступает в «Дон Кихоте» Массне и других операх своего репертуара.

Харьков

Март. Дает концерт.

Петроград

Народный дом

1 апреля. «Дон Кихот».
6 апреля. «Борис Годунов».
До 9 апреля. Вместе с М. Горьким присутствует на спектакле «Поташ и Перламутр» М. Гласса в театре Сабурова.

Народный дом

9 апреля. «Фауст».
13 апреля. «Борис Годунов».
16 апреля. «Фауст».
19 апреля. Дает бесплатный спектакль «Бориса Годунова» для рабочих Петрограда на сцене большого зала Народного дома, организованный по инициативе М. Горького. На спектакле присутствуют М. Горький, В. Маяковский, А. Серебров (Тихонов).
«Никогда еще за время своего существования театр Народного дома не видел такой восторженной публики, как на этом утреннике, устроенном Ф. И. Шаляпиным для рабочих.
Самый «народный», самый популярный в народе русский артист первый сделал так, что в Народный дом пришел в первый раз действительно настоящий народ посмотреть того, чье имя пользуется легендарной славой даже в деревне [...].
Кто знает Шаляпина хотя бы только как артиста, тот, несомненно, поймет, как он весь отдается таким благородным порывам, благодаря которым он пошел петь для народных учителей, для раненых и для рабочих, — как это выходит у него от души и от всего сердца.
И в том необычайном подъеме, с которым он пел и играл, вдохновляя своих партнеров, — чувствовалось, что этот спектакль радовал его». («Об. т-в», № 2731.)
22 апреля. «Мефистофель». Последний спектакль сезона.

Харьков

27 апреля. Выступает с концертом.

Екатеринослав

1 мая. Концерт.

Ростов-на-Дону

4 мая. Концерт.

Баку

Театр братьев Маиловых

8 мая. Концерт.
11 мая. Концерт.

Тифлис

12 мая. Из-за болезни отменяет назначенный концерт.
15 мая. Поет сольный концерт на сцене казенного театра. Весь денежный сбор отдает для помощи народам Кавказа, пострадавшим от войны.
17 мая. Посещает музыкальное училище Тифлисского отделения РМО.
18 мая. Дает сольный концерт на сцене казенного театра.
20 мая. Уезжает из Тифлиса в Петроград по Военно-Грузинской дороге.

Петроград

Народный дом

26 мая. «Фауст».
Июнь. Отдыхает в имении около Плёса на Волге.
До 12 июля. Гостит у М. Горького в Мустамяках.
После 12 июля. Совершает путешествие по Волге до Царицына.
До 23 июля. Едет на отдых и лечение в Ессентуки.
После 7 августа. Переезжает в Кисловодск.
После 20 августа. Уезжает в Крым.

Москва

29 августа. Приступает к съемкам кинофильма «Царь Иван Васильевич Грозный» («Дочь Пскова»). Режиссер Иванов-Гай.

Углич

До 13 сентября. Участвует в съемках кинофильма «Царь Иван Васильевич Грозный».
13 сентября. Возвращается в Москву.
18 сентября. Приезжает в Петроград «со специальной целью возложить венки на могилы М. Г. Савиной и К. А. Варламова».
23 сентября. Возвращается в Москву.

Москва

Большой театр

24 сентября. «Хованщина».
26 сентября. «Хованщина».
«Вчера в Большом театре при закрытом занавесе состоялось чествование Ф. И. Шаляпина по случаю исполнившегося 25-летия его сценической деятельности [...].
После первого акта на сцене собралась вся труппа, хор, оркестр.
Ф. Б. Павловский прочитал адрес от труппы Большого театра». («Нов. сез.», № 3125.)
29 сентября. «Хованщина».
1 октября. «Хованщина».
6 октября. «Хованщина».
8 октября. «Хованщина».
10 октября. «Дон Кихот».
13 октября. «Дон Кихот».
15 октября. «Хованщина».
16 октября. В электротеатре «Фатум» проводится закрытый просмотр кинофильма «Дочь Пскова».

Большой театр

18 октября (утро). «Дон Кихот».

Петроград

Мариинский театр

22 октября. «Севильский цирюльник».
«22 октября в Мариинском театре, во время первой гастроли Ф. И. Шаляпина в этом сезоне («Севильский цирюльник»), при закрытом занавесе состоялось импровизированное чествование артиста труппой Мариинского театра по случаю исполнившегося 20-летия службы Ф. И. на императорской сцене. Товарищи поднесли юбиляру серебряную вазу в стиле ампир. Затем один из артистов прочел Ф. И. приветствие, написанное белыми стихами режиссером Мариинского театра П. И. Мельниковым...». («Об. т-в», № 2910.)
25 октября (утро). «Севильский цирюльник».
27 октября. «Борис Годунов».
30 октября. «Борис Годунов».
1 ноября (утро). «Севильский цирюльник». Дирижер Д. Похитонов.
2 ноября. «Борис Годунов».
4 ноября. «Борис Годунов».
6 ноября. «Князь Игорь». Дирижер Н. Малько.
8 ноября (утро). «Князь Игорь».
10 ноября. «Борис Годунов».
14 ноября. «Борис Годунов», спектакль «в пользу фонда для воспитания сирот, детей воинов, павших на поле брани».

Народный дом

17 ноября. «Фауст».

Москва

Большой театр

19 ноября. «Борис Годунов». Спектакль «в пользу убежища для престарелых артистов». Участвуют: Катульская, Павлова, Синицына, Лабинский, Петров, Мигай, Балановская, Липецкий, Эрнст, Тихонов, Правдина. Дирижер Э. Купер.

Опера Зимина

23 ноября. Начинает гастроли на сцене частной оперы. «Жизнь за царя». Партнеры: Сабанеева (Антонида), Дамаев (Собинин), Корсакова (Ваня). Дирижер Е. Плотников.

«Особенно сильно была исполнена артистом сцена в лесу, шедшая без купюр и произведшая огромное впечатление. После этой сцены при открытом занавесе состоялось чествование Ф. И. Шаляпина. Н. И. Сперанский прочитал приветственный адрес и передал лавровый венок от труппы. Ф. И. Шаляпин благодарил за приветствие и обратился к сидевшему в ложе С. И. Мамонтову, в опере которого он выступал в последний раз на этих подмостках 17 лет тому назад.

С. И. Мамонтов вышел на сцену, и публика устроила ему овацию». («Нов. сез.», № 3158.)

25 ноября. «Севильский цирюльник». Партнеры: Юдин (Альмавива), Чугунов (Бартоло), Попова (Розина), Бочаров (Фигаро), Антонов (Фиорелло), Евгеньева (Берта), Горелов (Офицер). Дирижер Е. Плотников.

27 ноября. «Юдифь». Партнеры: Ивони (Юдифь), Корсакова (Авра), Попова (1-я одалиска), Мухтарова (2-я одалиска), Кипоренко (Ахиор), Юдин (Вагоа), Шереметев (Асфанез), Сергеев (Жрец), Запорожец (Озия), Антонов (Хармий). Дирижер Е. Плотников.

30 ноября. «Фауст». Партнеры: Степанова-Шевченко (Маргарита), Бочаров (Валентин), Васенкова (Зибель), Евгеньева (Марта), Павлинов (Фауст), Горелов (Вагнер). Дирижер Е. Плотников.

2 декабря. «Фауст».

4 декабря. «Юдифь».

7 декабря. «Фауст».

8 декабря. Уезжает в Петроград.

Петроград

Народный дом

10 декабря. «Борис Годунов».

12 декабря. «Фауст».

14 декабря. «Севильский цирюльник» с участием Липковской.

16 декабря. «Лакме» с участием Липковской.

«Соединить в одно гармоническое целое эти две трагедии (трагедию отцовской любви и трагедию поруганной религии), связать их тонкими психологическими нитями на фоне красивой музыки — деяние, достойное гениального певца и актера... Шаляпин совершил это с редкой даже для него силой таланта: он собрал как в фокусе зажигательного стекла всю энергию красоты, разлитую в творчестве Делиба». («Об. т-в», № 2965. Б. Никонов.)

18 декабря. «Вражья сила». Партнеры: Маратов (Илья), Лукин (Петр), Нестеренко (Даша), Харитонова (Афимья), Струков-Баратов (Вася), Боде (Спиридоновна), Петренко (Груня), Взоров (купец), Владимиров (ямщик), Рихтер (Агафон), Тихомирова (Степанида). Дирижер М. Голинкин.

«18 декабря в оперном театре Народного дома после четвертого акта «Вражьей силы» при открытом занавесе торжественно чествовали великого певца по случаю истекшего в этот день 25-летия его артистической деятельности...». («Об. т-в», № 2967—2968.)

21 декабря. «Вражья сила».

23 декабря. «Вражья сила».

28 декабря. «Борис Годунов».

29 декабря. «Вражья сила».

31 декабря. «Севильский цирюльник».

1916

Петроград

Народный дом

2 января. «Фауст» с участием Липковской.

4 января. «Вражья сила». На спектакле присутствуют: М. Горький, И. Репин, А. Куприн.

«...Еремка сложен и слажен из элементов шаляпинского гения. Ни одной симпатичной черты нет у этого злого гения, и между тем образ его трогает именно своей необычайной красотой [...]. Красота — это художественная правда.

И вот красота шаляпинского воплощения в том и была, что он ничем и ничуть не польстил своему Еремке. Грязный, пьяный, нашептывающий адский замысел, подсовывающий нож в руку, он берет только одним мастерством песни. Грубый, с одной штаниной оторванной, другой разорванной, с длинной, нечесаной, всклокоченной бородой, с закопченной физиономией, которая никогда не знала мыла, со смешной, еле чуемой издевкой в пении, с заплетающимися жестами и походкой, Еремка прекрасен во всем своем безобразии». («Об. т-в»., № 2982—2983. Н. Шебуев.)

Москва

Опера Зимина

7 января. «Фауст».

9 января. «Юдифь».

11 января. «Жизнь за царя».

13 января. «Моцарт и Сальери» и сцена в корчме из «Бориса Годунова». Павлинов (Моцарт), Дамаев (Самозванец), Дворищин

(Мисаил), Евгеньева (хозяйка корчмы), Шереметев (пристав). Дирижер Е. Плотников.
15 января. «Фауст».
18 января. «Юдифь».
19 января. Руководит генеральной репетицией «Вражьей силы».
20 января. «Вражья сила». Партнеры: Сперанский (Петр), Орловская (Даша), Каренгин (Агафон), Ершова (Степанида), Корсакова (Афимья), Евгеньева (Спиридоновна), Васенкова (Груня), Запорожец (Илья), Книппер (Вася), Благовещенский и Кольцов (бражники). Дирижер Е. Плотников. В середине спектакля Шаляпин почувствовал себя больным от нервного перенапряжения и переутомления.
22 января. «Вражья сила».
25 января. «Фауст».
29 января. «Севильский цирюльник».
31 января (утро). «Борис Годунов».
3 февраля. «Борис Годунов».
5 февраля «Вражья сила».
8 февраля. «Фауст».
10 февраля. «Вражья сила».
12 февраля. «Борис Годунов».
13 февраля. Встречается с художником И. Остроуховым, дарит ему свои рисунки: сделанный пером автопортрет в ролях Бориса Годунова и Еремки.

Опера Зимина

15 февраля. «Борис Годунов».
17 февраля. «Севильский цирюльник».
19 февраля (утро). «Вражья сила».
21 февраля. «Борис Годунов».

Петроград

Народный дом

29 февраля. «Жизнь за царя».
2 марта. «Дон Кихот».
4 марта. «Вражья сила».
7 марта. «Фауст».
9 марта. «Борис Годунов».
20 марта (утро). «Фауст». Спектакль организован Шаляпиным для петроградских рабочих и в пользу фонда народного университета имени Лутугина.
«*...Эта чуткая настороженность аудитории придавала спектаклю особый характер строгого и чистого праздника искусства. Так воспринимать, так слушать совершенно разучилась наша обыкновенная публика, для которой зачастую даже и выступления Ф. И. Шаляпина — только предмет моды и шика. Великий артист совершенно захватил и покорил рабочую аудиторию*». («Об. т-в.», № 3056.)
22 марта. «Дон Кихот».
26 марта. «Борис Годунов».
28 марта «Вражья сила».
30 марта. «Русалка».
1 апреля. «Жизнь за царя».

Мариинский театр

12 апреля. «Борис Годунов».
14 апреля. «Севильский цирюльник» с участием Степановой, Пиотровского и Каракаша.

Народный дом

16 апреля. «Борис Годунов».
18 апреля. «Фауст».
22 апреля. «Русалка».
25 апреля. «Мефистофель».
28 апреля. «Борис Годунов».
До 5 мая. Гастроли в Гельсингфорсе.

Петроград

Народный дом

5 мая. «Дон Кихот».
10 мая. «Моцарт и Сальери», сцена в корчме из «Бориса Годунова».
13 мая. «Фауст».
16 мая. «Севильский цирюльник». Партнеры: Горская (Розина), Словцов (Альмавива), Тартаков (Фигаро), Маратов (Бартоло). Дирижер М. Голинкин.
18 мая. Приезжает в Москву.
После 23 мая. Уезжает в Ессентуки, по дороге заезжает в Нижний Новгород.
До 6 июня. Лечится в Ессентуках.

Крым

Июнь—июль. Приезжает в Форос, поселяется вместе с М. Горьким, с которым начинает работать над своей автобиографией «Страницы из моей жизни».
До 20 августа. Отдыхает в Суук-Су.

Сочи

До 21 сентября. Лечится и отдыхает.

Москва

Большой театр

23 сентября. «Борис Годунов».
26 сентября. «Севильский цирюльник» с участием Неждановой, Лосского, Минеева. Дирижер Д. Похитонов.
28 сентября. «Севильский цирюльник».
30 сентября. «Севильский цирюльник».
3 октября. «Севильский цирюльник».

5 октября (утро). «Севильский цирюльник».
7 октября. «Севильский цирюльник».

Петроград

Мариинский театр

10 октября. «Севильский цирюльник».
12 октября. «Князь Игорь».
14 октября. «Хованщина».
16 октября (утро). «Севильский цирюльник».
17 октября. «Хованщина».
19 октября. «Хованщина».
21 октября. «Жизнь за царя», восьмисотое представление оперы на сцене Мариинского театра. Партнеры: Лебедева (Антонида), Алчевский (Собинин), Збруева (Ваня). Дирижер Н. Малько.
23 октября (утро). «Князь Игорь».

Народный дом

25 октября. «Фауст».
27 октября. «Борис Годунов».
29 октября. «Русалка».
31 октября. «Фауст».
1 ноября. Уезжает в Москву.
Французское правительство присваивает Шаляпину звание командора ордена Почетного легиона за заслуги в области искусства.

Москва

Опера Зимина

3 ноября. «Фауст».
5 ноября. «Моцарт и Сальери» и сцена в корчме из «Бориса Годунова».
7 ноября. «Борис Годунов».
10 ноября. «Жизнь за царя».
12 ноября. «Борис Годунов».
15 ноября. «Фауст».
18 ноября. «Жизнь за царя».
20 ноября. «Фауст».
22 ноября. «Вражья сила».
Передает И. Н. Неведомову (Перестиани) 1000 рублей в фонд Театрального общества — свой вклад в «День русского актера» — и письмо с теплым обращением к актерам, собравшимся по этому поводу в помещении театра «Летучая мышь».

Опера Зимина

24 ноября. «Фауст».
После 24 ноября. Болен.
2 декабря. «Жизнь за царя».
5 декабря. «Борис Годунов».
7 декабря. «Фауст».

Петроград

Народный дом

12 декабря. «Князь Игорь».
«*...Какой вздор, что Шаляпин не обновляет своих созданий! У него всякий раз есть нечто новое в созданных им типах: новые штрихи, новые блестки. Нельзя было оторваться ни на секунду от созерцания этого большого человека в красном княжеском наряде, буквально озарявшего весь театр. Владимир Галицкий — пропойца и гуляка, начальник голи кабацкой, в изображении Шаляпина вырастает в эпическую, величавую фигуру, почти в символ старой пьяной Руси. Этот человек в красном охабне, ведомый под руки своими прислужниками, величавый и блаженный в своем веселом опьянении, заслонив собою всех остальных исполнителей, он выдвигался в ущерб законам общей художественности на первый план*». («Об. т-в», № 3308, Б. Н.)
14 декабря. «Борис Годунов».
16 декабря. «Вражья сила».
«*Уже в прошлом году Шаляпин поражал нас своим Еремкой. Но нынче он дает нечто новое — более сильное и кошмарное. Обезличенный внешне, Еремка необычайно целостен, и значителен, и ярок как общий образ, как идеал... Резкие черты личные, на которые Шаляпин такой мастер и которые так врезываются в зрительную память, когда видишь его Бориса или Олоферна, здесь совершенно исчезают, но самая идея, самая душа образа овладевают воображением с кошмарной силой...*». («Об. т-в», № 3312—3313. Б. Н.)
19 декабря. «Русалка».
22 декабря. «Фауст».
28 декабря (утро). «Севильский цирюльник».
29 декабря. «Борис Годунов».
31 декабря. «Фауст».

1917

Петроград

Народный дом

2 января. «Жизнь за царя».
4 января. «Русалка».

Москва

Опера Зимина

7 января. «Моцарт и Сальери» и сцена в корчме из «Бориса Годунова».
9 января. «Борис Годунов».

11 января. «Севильский цирюльник».
13 января. «Фауст».
16 января. «Фауст». Партнеры: Попова (Маргарита), Дубинский (Валентин), Васенкова (Зибель), Евгеньева (Марта), Юдин (Фауст). Дирижер Е. Плотников.

Большой театр

17 января. Приступает к репетициям «Дон Карлоса» Верди.

Опера Зимина

18 января. «Борис Годунов». Марина Мнишек — Кошиц.
20 января. «Русалка». Партнеры: Дамаев (Князь), Морозова (Княгиня), Владимирова (Ольга), Ивони (Наташа), Антонов (Сват). Дирижер Е. Плотников.
23 января. «Русалка».
25 января. «Фауст».
27 января. «Русалка».
30 января. «Фауст».
2 февраля (утро). «Борис Годунов».
4 февраля. «Юдифь».
6 февраля. «Борис Годунов».
8 февраля. «Моцарт и Сальери» и «Севильский цирюльник» (2-й акт).

Большой театр

10 февраля. Премьера «Дон Карлоса» Верди. Поет партию короля Филиппа II. Благотворительный спектакль в пользу раненых. Партнеры: Лабинский (Дон Карлос), Минеев (Поза), Петров (Великий инквизитор), Держинская (Елизавета), Павлова (Эболи), Подольская (паж), Толчанов (де Лерма), Гарденин (королевский глашатай). Дирижер Э. Купер.

Опера Зимина

12 февраля. «Юдифь».

Петроград

Народный дом

20 февраля. «Севильский цирюльник».
24 февраля. «Дон Кихот».
После 27 февраля. В дни февральской революции часто посещает квартиру М. Горького на Кронверкском проспекте.
4 марта. Присутствует на совещании деятелей искусства (М. Горький, А. Бенуа, С. Маковский, И. Билибин, К. Петров-Водкин, Е. Лансере и другие) на квартире у Горького.
6 марта. В составе депутации, избранной собранием деятелей искусств, посещает члена Государственной думы Львова по вопросу охраны художественных ценностей.

Мариинский театр

До 19 марта. На совещании представителей музыки и литературы, посвященном вопросу создания нового государственного национального гимна, предлагает вниманию собравшихся сочиненный им «Гимн революции» и исполняет его.
26 марта. Участвует в концерте-митинге Преображенского полка в Мариинском театре. Исполняет с хором и оркестром «Песню революции» своего сочинения и «Марсельезу».
«...При поднятии занавеса публика увидела необычайное зрелище. На заднем плане — декорация, изображающая Московский Кремль. На сцене выставлен в полном составе Преображенский полк с хором певчих и духовым оркестром. Солдаты — с ружьями на плечо. Впереди всех — солдат с ярко-красным знаменем.
На авансцене — Ф. И. Шаляпин исполняет «Песню революции» с хором и двумя оркестрами...». («Нов. сез.», № 3382.)

Народный дом

5 апреля. «Борис Годунов».
7 апреля. «Русалка».
10 апреля. «Борис Годунов».
12 апреля. «Фауст».
19 апреля. «Борис Годунов».
21 апреля. «Дон Карлос». Партнеры: Полякова (Елизавета), Давыдова (Эболи), Рождественский (Дон Карлос), Бочаров (Поза), Маратов (Великий инквизитор). Дирижер М. Голинкин.
«...Шаляпин остался Шаляпиным и в этой неблагодарной роли: он показал нам ее с величайшим артистическим тактом, не подчеркивая никаких отдельных нюансов, не тщась подкрашивать тусклые места, не отыскивая в роли ничего специфически «выигрышного», чем можно было бы блеснуть, но сливал все черты и штрихи в одно удивительно гармоничное и правдивое целое. Усталая вакостенелая душа Филиппа чувствовалась и в сдержанных суровых интонациях и в каменной маске лица. Шаляпин дал поразительный грим: рыжеволосый, седеющий крепыш-солдат с грубыми чертами квадратного лица, неподвижный как статуя, с властными неторопливыми жестами — таков его король Филипп II». («Об. т-в», № 3404—3405. Б. Никонов.)
24 апреля. «Дон Карлос».
26 апреля. «Дон Карлос».
После 27 апреля. Уезжает в Москву.
Май—июль. Отдыхает в Крыму.

Севастополь

11 июля. Организует концерт матросского хора. На Приморском бульваре в матросской форме поет с хором «Дубинушку», «Есть на Волге утес» и другие песни.

Кисловодск

Август — сентябрь. Лечится и отдыхает.
27 августа. Дает сольный концерт.

Петроград

Народный дом

28 сентября. «Фауст». Партнеры: Риоли (Маргарита), Самарина (Зибель), Тихомирова (Марта), Балашов (Фауст), Смельский (Валентин). Дирижер М. Голинкин.
«Шаляпин творит многие колдовства, но, вероятно, ни одно из них еще не было так ярко и так полно, как вчерашнее. Он был в ударе, ему все на редкость удавалось — всякий жест, каждая черта мимики, каждый звук голоса, каждая нота. И все было пронизано красным революционным заревом сжигавшего его творческого огня... Он не только Фауста и нас превратил в молодых: он омолодил и старого Мефистофеля и старинную оперу... И временами мелькала безумная мысль: а что, если этот творческий огонь каким-нибудь чудом перекинется на улицу, на площади, леса, луга и деревни нашей родины? Не свершится ли внезапное чудо превращения всей нашей несчастной страны в сказочную страну красоты и радости?» («Об. т-в», № 3556, Б. Н.)
29 сентября. Присутствует на премьере пьесы Л. Андреева «Екатерина Ивановна» в театре Незлобина вместе с автором.

Народный дом

30 сентября. «Русалка».
3 октября. «Борис Годунов».
5 октября. «Севильский цирюльник».
7 октября. «Севильский цирюльник».
12 октября. «Борис Годунов».
14 октября. «Русалка».
16 октября. «Лакме».
19 октября. «Фауст».
21 октября. «Борис Годунов».
23 октября. «Русалка».
25 октября. «Дон Карлос».
31 октября «Фауст».
2 ноября. «Дон Карлос».
4 ноября. «Борис Годунов».
6 ноября. «Князь Игорь».
11 ноября. «Фауст».
13 ноября. «Борис Годунов».
17 ноября. «Мефистофель».
22 ноября. «Русалка».
25 ноября. «Вражья сила».

Мариинский театр

27 ноября. Поет партию Фарлафа в «Руслане и Людмиле». Спектакль в честь 75-летия со дня первой постановки оперы. Гонорар за этот спектакль жертвует в пользу фонда артистов оперы. Партнеры: Коваленко (Людмила), Черкасская (Горислава), Калинина (Ратмир), П. Андреев (Руслан), Пиотровский (Баян), Ершов (Финн), Преображенский (Светозар), Панина (Наина). Дирижер Н. Малько.

Народный театр

29 ноября. «Фауст».
1 декабря. «Мефистофель».
5 декабря. «Борис Годунов».
9 декабря. «Вражья сила».
12 декабря. «Моцарт и Сальери» и сцена в корчме из «Бориса Годунова».

Кронштадт

17 декабря. Дает концерт по приглашению исполнительного комитета кронштадтского Совета рабочих и солдатских депутатов в помещении Морского манежа. Весь сбор с концерта жертвует на местные культурно-просветительные мероприятия.

Петроград

Народный дом

28 декабря. «Фауст».
31 декабря. «Севильский цирюльник».

1918

Петроград

Народный дом

3 января. «Борис Годунов».
11 января. «Русалка».
13 января. «Борис Годунов».
18 января. «Дон Карлос». Партнеры: Слободская (Елизавета), Садовень (Эболи), Мосин (Дон Карлос), Смельский (Поза). Дирижер М. Голинкин.

Мариинский театр

19 января. «Борис Годунов».
«Ф. И. Шаляпин, выступивший на днях в спектакле, устроенном в пользу фонда плотников Мариинского театра, получил от них оригинальный подарок. Ему на сцене была преподнесена... доска от люка, на котором в «Фаусте» Мефистофель поднимается из

преисподней. Шаляпин был очень тронут этим подарком и решил сохранить его как ценную для себя театральную реликвию». («Нов. вед.», 24 янв.)

Народный дом

23 января. «Мефистофель».
27 января. «Паяцы» (Тонио) с участием Кузнецовой.
28 января (день). Сцена в корчме из «Бориса Годунова» в сборном спектакле в пользу Общества помощи политическим заключенным (Красный Крест), организованного М. Ф. Андреевой.
30 января. «Фауст».
14 февраля. Вместе с М. Горьким присутствует на Втором Всероссийском съезде рабочих стекольно-фаянсового производства. Обращается к рабочим с небольшой речью и исполняет несколько номеров из своего репертуара.

Народный дом

16 февраля. «Борис Годунов».
19 февраля. «Мефистофель».
23 февраля. «Вражья сила».
26 февраля. «Паяцы» с участием Кузнецовой и Давыдова.
2 марта. «Борис Годунов».

Мариинский театр

5 марта. «Фауст» в бенефис оркестра Мариинского театра. Бронская (Маргарита), Павлинова (Зибель), Панина (Марта), Пиотровский (Фауст), П. Андреев (Валентин), Преображенский (Вагнер). Дирижер А. Коутс.

Народный дом

15 марта. «Севильский цирюльник».
18 марта. Едет в Москву повидаться с семьей.
27 марта. Возвращается в Петроград.

Петроград

Народный дом

28 марта. «Борис Годунов».
30 марта. «Фауст».
2 апреля. «Мефистофель».
4 апреля. «Дон Карлос».
После 6 апреля. Дает интервью сотруднику газеты «Петроградский голос», в котором поминает добрыми словами скончавшегося С. И. Мамонтова.

Народный дом

11 апреля. «Паяцы».
13 апреля. «Фауст».

Мариинский театр

15 апреля. Труппа Государственной оперы чествует Ф. И. Шаляпина по случаю его возвращения на сцену Мариинского театра. На чествовании была также делегация от Александринского театра.
П. Андреев, В. Вальтер и другие выступили с речами. Представитель от технического персонала поднес артисту хлеб-соль.

Большой зал Консерватории

17 апреля. Участвует в концерте Всероссийского Союза оркестрантов. Исполняет романсы и русские песни.

Народный дом

21 апреля. Участвует в дневном воскресном концерте, устроенном Российской социал-демократической рабочей партией, посвященном памяти Карла Маркса. Исполняет «Пора» Рахманинова, «Песню о блохе» Мусоргского, «Сомнение» Глинки (с виолончелистом Е. Вольф-Израэлем) и «Дубинушку» (припев подхватывала вся аудитория).
23 апреля. «Мефистофель». Последний гастрольный спектакль на сцене Народного дома. Партнеры: Полякова (Маргарита), Тихомирова (Марта), Слободская (Елена), Садовень (Панталис), Мосин (Фауст), Ольхов (Вагнер и Нерео). Дирижер М. Голинкин.

Мариинский театр

25 апреля. «Фауст».

Народный дом

28 апреля. Участвует в дневном концерте, сбор с которого предназначен в фонд основания палестинской оперы.
До 3 мая. Уезжает в Москву.
До 7 мая. Возвращается в Петроград.

Мариинский театр

7 мая. «Борис Годунов».
10 мая. «Фауст».
14 мая. «Русалка».
17 мая. «Борис Годунов».
21 мая. «Фауст».
24 мая. «Хованщина». Спектакль в пользу столовой Мариинского театра.
28 мая. «Русалка».
31 мая. «Хованщина». Закрытие сезона. Спектакль в пользу фонда хора Государственной оперы. Участвуют: Захарова, Лебедева, Николаева, Шаронов, Большаков, Н. Андреев, П. Андреев, Угринович, Грохольский. Дирижер А. Коутс. Перед крас-

ноармейской аудиторией с вступительным словом выступил А. Луначарский.
4 июня. Участвует в концерте, устроенном Школой журналистики. Среди выступающих— профессор Ф. Зелинский, А. Куприн, А. Амфитеатров, А. Блок и другие. Шаляпин исполняет: «Приют» Шуберта, «Сомнение» Глинки (с И. Прессом и С. Давыдовой), романсы Якобсона.
До 5 июня. Присутствует на общем собрании артистов оперной труппы Мариинского театра.
До 14 июня. Уезжает в Москву.
14 июня. Посылает на похороны М. Дальского в Александро-Невскую лавру в Петроград венок с надписью: «Безвременно погибшему талантливому дорогому товарищу по искусству Мамонту Дальскому».

Москва

Зеркальный театр

После 15 июня. Начинает репетиции с оперной труппой Первого театрального кооперативного товарищества в России.
До 23 июня. Присутствует на заседании художественно-репертуарного комитета при участии: Вл. Немировича-Данченко, С. Кусевицкого, И. Экскузовича, Е. Малиновской, дирижеров и режиссеров Большого театра.

Зеркальный театр

25 июня. «Фауст». Партнеры: Друзякина (Маргарита), Стецкевич (Зибель), Сабинина (Марта), Лабинский (Фауст), Мигай (Валентин), Диков (Вагнер). Дирижер Н. Федоров.
28 июня. «Борис Годунов». Партнеры: Стецкевич (Федор), Нестерова (Ксения), Сабинина (мамка и шинкарка), Лабинский (Самозванец), Эрнст (Шуйский), Бельская (Марина), Осипов (Пимен), Лосский (Варлаам), Эрнст (Мисаил). Дирижер Н. Федоров.
1 июля. «Русалка». Партнеры: Лабинский (Князь), Сабинина (Княгиня), Нестерова (Ольга), Друзякина (Наташа), Диков (Сват). Дирижер Н. Федоров.
2 июля. Участвует в концерте-митинге для призванных в Красную Армию в бывшем Алексеевском военном училище.

Зеркальный театр

3 июля. «Севильский цирюльник». Партнеры; Нежданова (Розина), Сабинина (Берта), Лабинский (Альмавива), Каракаш (Фигаро), Лосский (Бартоло). Дирижер Н. Федоров.
5 июля. «Фауст».
8 июля. «Борис Годунов».
10 июля. «Русалка».
15 июля. «Севильский цирюльник».
17 июля. «Лакме». Партнеры: Нежданова (Лакме), Бельская (Маллика), Лабинский (Джеральд), Диков (Фредерик) и другие. Дирижер Н. Федоров.
19 июля. «Борис Годунов».
24 июля. «Фауст».
26 июля. «Севильский цирюльник».
27 июля. «Паяцы». Партнеры: Попова (Недда), Липецкий (Канио), Каракаш (Сильвио), Эрнст (Пеппе). Дирижер Н. Федоров.
29 июля. «Паяцы».
31 июля. «Фауст» (закрытие сезона). Партнеры: Нежданова (Маргарита), Бельская (Зибель), Сабинина (Марта), Лабинский (Фауст), Каракаш (Валентин). Дирижер Н. Федоров.
До 6 августа. Отдыхает в Малаховке под Москвой.

Орехово-Зуево

7 августа. По приглашению рабочих выступает с концертом на открытой эстраде. Весь сбор передает в пользу бесплатной столовой для рабочих и детей.

Москва

Большой театр

10 августа. Участвует в концерте в пользу Всероссийского и Московского союза актеров.
14 августа. Уезжает в Петроград.

Павловск

24 августа. Участвует в концерте.
29 августа. Участвует в концерте.

Петроград

Мариинский театр

После 29 августа. Приступает к репетициям.

Народный дом

12 сентября. Концерт.

Мариинский театр

14 сентября. Поет партию Фарлафа в «Руслане и Людмиле» на открытии сезона.
17 сентября. «Борис Годунов». Дирижер Г. Фительберг.
23 сентября. «Борис Годунов». Спектакль для окончивших Советские курсы командного состава.
27 сентября. «Хованщина».

30 сентября. «Хованщина».
4 октября. «Русалка».
7 октября. «Хованщина».
10 октября. «Хованщина».
12 октября. «Борис Годунов». Дирижер А. Коутс.
15 октября. «Севильский цирюльник».
18 октября. «Русалка».
19 октября. «Севильский цирюльник». Спектакль для вновь мобилизованных матросов Красного Флота.
22 октября. «Юдифь».
25 октября. «Евгений Онегин». Спектакль в память двадцатипятилетия со дня смерти П. И. Чайковского.
31 октября. «Юдифь».
3 ноября (утро). «Севильский цирюльник».
5 ноября. «Севильский цирюльник».
8 ноября. «Борис Годунов». Спектакль в честь первой годовщины Октябрьской революции. Партнеры: Ведерникова (Федор), Попова-Журавленко (Ксения), Панина (мамка), Н. Андреев (Шуйский), Лосев (Щелкалов), Боссе (Пимен), Куклин (Самозванец), Акимова (Марина), Белянин (Варлаам), Угринович (Мисаил), Калинина (хозяйка корчмы). Дирижер А. Коутс.

Александринский театр

10 ноября. Участвует в торжественном вечере, посвященном столетию со дня рождения И. С. Тургенева. Исполняет роль Яшки-Турка в инсценировке рассказа Тургенева «Певцы», поет русскую народную песню «Лучинушка». Партнеры: Борисов (целовальник), Потоцкая (его жена), Уралов (Дикий барин), Вивьен (Оболдуй), Пиотровский (рядчик из Жиздры), Усачев (Моргач), Шаповаленко (мужичок), Аполлонский (И. С. Тургенев).

Мариинский театр

12 ноября. «Юдифь».
13 ноября. «Красная газета» (веч. вып., № 219) публикует сообщение: «*Совет комиссаров Союза коммун Северной области постановил: в ознаменование заслуг перед русским искусством — высокодаровитому выходцу из народа, артисту Государственной оперы в Петрограде Федору Ивановичу Шаляпину — даровать звание Народного артиста.*
Звание Народного артиста считать впредь высшим отличием для художников всех родов искусств Северной области, и дарование его ставить в зависимость исключительных заслуг в области художественной культуры.

Мариинский театр

14 ноября. «Лакме».
19 ноября. «Русалка».
21 ноября. «Севильский цирюльник».
23 ноября. «Юдифь». Спектакль в пользу фонда артистов Государственной оперы.
26 ноября. «Лакме».
29 ноября. «Борис Годунов».
После 30 ноября. Уезжает в Москву.
4 декабря. Возвращается в Петроград.

Петроград

Мариинский театр

5 декабря. «Князь Игорь». Партнеры: Ермоленко-Южина (Ярославна), Калинина (Кончаковна), П. Андреев (князь Игорь), Большаков (Владимир Игоревич), Белянин (Кончак), Журавленко и Угринович (Скула и Ерошка). Дирижер В. Дранишников.
7 декабря. «Юдифь».
10 декабря. «Русалка».
13 декабря. «Юдифь».
17 декабря. «Лакме».
19 декабря. «Князь Игорь».
21 декабря. «Борис Годунов».
24 декабря. «Русалка».
27 декабря. «Мефистофель». Спектакль в бенефис хора. Партнеры: Ермоленко-Южина (Маргарита и Елена), Панина (Марта), Калинина (Панталис), Пиотровский (Фауст), Кабанов (Вагнер), Денисов (Нерео). Дирижер Д. Похитонов.
30 декабря. Присутствует на заседании Большого художественного совета Отдела театров и зрелищ Союза коммун Северной области, избирается в репертуарную комиссию, в состав которой вошли также А. Луначарский, М. Горький, Ю. Юрьев, Н. Монахов.

Мариинский театр

31 декабря. «Севильский цирюльник».

1919

Петроград

Мариинский театр

2 января. «Русалка».
4 января. «Борис Годунов».
5 января. «Севильский цирюльник». Спектакль для военнопленных.
После 5 января. Приезжает в Москву.

Петроград

Мариинский театр

21 января. «Хованщина». Спектакль для рабочих.

24 января. «Русалка».
27 января. Присутствует на заседании совета Государственной оперы.
28 января. «Борис Годунов».
31 января. «Мефистофель». Спектакль в пользу технического персонала Государственной оперы.
4 февраля. «Юдифь».
7 февраля. «Борис Годунов».
11 февраля. «Русалка».
13 февраля. «Севильский цирюльник».
15 февраля. «Русалка».
18 февраля (день). Присутствует на чествовании заведующего Отделом Государственных театров И. Экскузовича в связи с годовщиной его управления Петроградскими государственными театрами.
18 февраля (вечер). «Юдифь».
21 февраля. «Фауст». Спектакль в бенефис оркестра. Партнеры: Бронская, Пиотровский, П. Андреев. Дирижер Г. Фительберг, режиссер А. Феона, художник Е. Косяков.
23 февраля. «Борис Годунов». Спектакль для красноармейцев в честь первой годовщины Красной Армии.
24 февраля. Присутствует на заседании совета Государственной оперы.
25 февраля. «Русалка». Спектакль для организаций Совета профсоюзов.
1 марта. «Руслан и Людмила». Спектакль для организаций Совета профсоюзов.

Михайловский театр

2 марта. «Севильский цирюльник». Спектакль в пользу театральных рабочих.
3 марта. Присутствует на заседании Большого художественного совета Отдела театров и зрелищ в Петрограде; слушает вместе с А. В. Луначарским, М. Ф. Андреевой, Ю. М. Юрьевым и другими доклад М. Горького о художественно-воспитательном значении инсценировок из русской и европейской истории («История культуры в картинах»).
4 марта. Единогласно выбирается солистами, хором и оркестром Государственной оперы кандидатом в члены директории Мариинского театра.

Мариинский театр

7 марта. «Юдифь».
10 марта. «Севильский цирюльник» (второй и третий акты) в сборном спектакле в честь III Интернационала.
11 марта. «Борис Годунов». Спектакль для организаций Совета профсоюзов.
18 марта. «Мефистофель». Перед началом спектакля исполнением траурного марша Шопена была почтена память Я. М. Свердлова.
21 марта. «Севильский цирюльник». Спектакль для организаций Совета профсоюзов.
25 марта. «Борис Годунов».
28 марта. «Юдифь». Спектакль для организаций Совета профсоюзов.

Михайловский театр

30 марта. «Моцарт и Сальери» и сцена в корчме из «Бориса Годунова». Спектакль в пользу технического персонала.

Мариинский театр

1 апреля. «Севильский цирюльник».
4 апреля. Первый раз в Мариинском театре поет партию Дон Кихота в одноименной опере Массне. Партнеры: Калинина (Дульцинея), Журавленко (Санчо Панса). Дирижер А. Хессин.
«...*Вся мечтательность и сосредоточенность духа Дон Кихота выражается Ф. И. Шаляпиным в голосе при помощи разнообразнейших оттенков пения, которые у артиста приобретают совершенно новый смысл и в его исполнении знают десятки едва уловимых вариаций.*
Кто видел Ф. И. Шаляпина в партии Дон Кихота, тот, вероятно, никогда этого не вабудет. Вчера Ф. И. Шаляпин был в особенном ударе. С совершенно исключительным подъемом проведена последняя сцена (смерть Дон Кихота).
Это настоящее творчество, неподдельное великое искусство». («Кр. газ.», веч. вып., № 76. Е. Кузнецов.)

Михайловский театр

6 апреля. «Моцарт и Сальери» и сцена в корчме из «Бориса Годунова».

Мариинский театр

7 апреля. «Дон Кихот».
12 апреля. «Дон Кихот».

Александринский театр

21 апреля. Сцена в корчме («Борис Годунов») в сборном спектакле в пользу фонда технического персонала.

Мариинский театр

24 апреля. Поет партию Демона в одноименной опере Рубинштейна в юбилейном спектакле, посвященном двадцатипятилетию со дня своего дебюта в Мариинском театре (Синодал — Пиотровский). Дирижер Э. Купер.

«Демон в исполнении Ф. И. Шаляпина — это образец актерского творчества. Ф. И. Шаляпин создает из партии Демона редкий по разносторонности и глубине, гармоничнейший образ. В создаваемой артистом гармонии на первом месте стоит его, шаляпинское, мастерство, где слово и звук неотделимы и не могут существовать одно без другого. Именно в партии Демона это мастерство находит себе полное применение; невозможно забыть то искусство вокальной изобразительности, с которым артист при помощи голоса рисует нам целые картины [...].
После третьего акта состоялось чествование Ф. И. Шаляпина. Было произнесено много речей представителями различных театрально-художественных организаций и коллективов». («Кр. газ.», утр. вып., № 91. Е. Кузнецов.)

Народный дом

27 апреля. «Русалка».
«...Половина сбора предназначается в фонд для пополнения библиотеки при Народном доме имени Люксембург и Либкнехта, другая половина идет в пользу хора театра». («Кр. газ.», утр. вып., № 84.)

Мариинский театр

29 апреля. «Дон Кихот».
4 мая. «Борис Годунов».
6 мая. «Русалка».
7 мая. Участвует в составе жюри конкурса художественных произведений всех родов живописи, скульптуры и гравюры на тему«Великая русская революция». Среди членов жюри: А. Луначарский, М. Андреева, М. Горький, А. Блок, К. Петров-Водкин и другие.

Мариинский театр

9 мая. «Моцарт и Сальери» и сцена в корчме из «Бориса Годунова» в сборном спектакле для трудовой школы 2-й ступени.
13 мая. «Хованщина».
15 мая. «Борис Годунов».
18 мая (день). «Моцарт и Сальери» и сцена в корчме из «Бориса Годунова». Спектакль для выпускников средних школ. Вступительное слово А. Луначарского.
25 мая. «Борис Годунов». Спектакль для Всеобуча.
29 мая. «Борис Годунов». Спектакль для трудовой школы 2-й ступени.
31 мая. «Руслан и Людмила».
5 июня. «Князь Игорь». Экстренный спектакль для Красной Армии.
До 18 июня. Приезжает в Москву.

Москва

18 июня. Участвует в экстренном заседании представителей государственных театров Петрограда и Москвы по поводу проекта объединения их в ассоциацию лучших (будущих академических) театров.
19 июня. В числе представителей будущих академических театров встречается с Луначарским для решения вопроса об объединении этих театров в единую ассоциацию.
20-е числа июля. Вместе с Луначарским и Экскузовичем Шаляпин присутствует на приеме у В. И. Ленина по вопросу о внесении необходимых изменений в проект декрета об объединении театрального дела.
Конец июля. Возвращается в Петроград.
26 июля. Встречается с М. Горьким.
После 7 августа. Дает два концерта в Луге (под Петроградом) по приглашению Лужского Совета.

Павловск

24 августа. Участвует в концерте, устроенном музыкальным отделом Комиссариата просвещения.
До 28 августа. Приезжает в Москву.

Москва

Зеркальный театр

28 августа. «Севильский цирюльник» в пользу убежища для престарелых артистов.
3 сентября. Концерт.
«...Шаляпинское пение на эстраде для нас является откровением, совершенно новой областью искусства. Дело в том, что Шаляпин не только поет, но и воплощает романсы. Исключительно богатая и подвижная мимика, богатый сочный жест, все тело артиста участвуют, сопровождают и подкрепляют его красивый, бархатный, богатый оттенками голос; кроме того, Шаляпин, как никто, умеет пользоваться паузой, заполнять ее значительным и существенным содержанием [...]. *Он умеет заставить верить себе...».* («Изв.», № 196. В. Ашмарин.)
6 сентября. «Севильский цирюльник». Билеты на спектакль распределены между военными и профессиональными организациями.
8 сентября.
«Ф. И. Шаляпин посетил 8 сентября нашу «Кукушку» на Ходынке, где и выступил среди тов. красноармейцев. Исполнены им

были: 1) «Песня про короля и Стаха» (муз. Кенемана); 2) «Русская сибирская песня»; 3) «Песня о блохе» (муз. Мусоргского); 4) «Песня о титулярном советнике и генеральской дочери»; 5) «Случай с мельником»; 6) старая песня «Молодешенька в девицах я была...».
В заключение Шаляпин пропел знаменитую «Дубинушку», причем подпевали все присутствовавшие в «Кукушке» тов. красноармейцы в количестве 3000 человек. Надо отметить, что выступление Шаляпина было бесплатным и т. красноармейцы в благодарность за выступление устроили Шаляпину по исполнении им «Дубинушки» шумную овацию...». («Изв.», № 200. «Шаляпин среди красноармейцев». С.)

Большой зал Консерватории

9 сентября. Дает концерт при участии Леи Любошиц и Ф. Кенемана. Часть сбора с этого концерта отчисляется в пользу драматической школы при «Маленькой студии».
14 сентября. Концерт.
23 сентября. Концерт.
26 сентября. Концерт.

Петроград

Мариинский театр

30 сентября. «Руслан и Людмила» на открытии сезона.
4 октября. «Псковитянка». Партнеры: Коваленко (Ольга), Попова-Журавленко (Степанида), Журавленко (Токмаков), Киселев (Вяземский), Гришин (Бомелий). Дирижер Э. Купер.
«Тревожной жутью веет от создаваемого Шаляпиным (в третьей картине) образа Иоанна Грозного. Ведь слов тут нет, пения никакого, одно появление, одна игра и один взгляд, грозный, жестокий... А именно этот выезд Грозного оставляет неизгладимое впечатление.
Когда опустился занавес, — все казалось, что Грозный вот-вот двинет коня и поедет дальше, неся с собой ужас, проклятья, разрушение и смерть...». («Кр. газ.», утр. вып., № 226.)
7 октября. «Юдифь».
10 октября. «Псковитянка». Спектакль для участников областного съезда представителей рабочих кооперативов.
14 октября. «Псковитянка».
7 ноября. «Псковитянка». Торжественный спектакль в честь второй годовщины Великой Октябрьской социалистической революции.
8 ноября. «Псковитянка».
11 ноября. «Псковитянка».

Москва

Большой зал Консерватории

16 ноября. Концерт при участии Неждановой и Любошиц.

Большой театр

21 ноября. «Севильский цирюльник».

Большой зал Консерватории

23 ноября. Концерт при участии Неждановой и Любошиц.
25 ноября. Концерт при участии Боровского и Кусевицкого.

Большой театр

27 ноября. «Борис Годунов» в пользу убежища для престарелых артистов. Партнеры: Катульская (Ксения), Павлова (Федор), Калинина (Мамка), Пикок (Шуйский), Евлахов (Самозванец), Тихонова (Марина), Тихонов (Варлаам), Эрнст (Мисаил), Петрова (Шинкарка), Петров (Пимен). Дирижер — В. Сук.

Большой зал Консерватории

30 ноября. Концерт с участием Кусевицкого и Орлова.

Большой театр

10 декабря. Участвует в концерте для делегатов VII Всероссийского съезда Советов. После нескольких номеров исполняет «Дубинушку», припев которой подхватывает весь зал.

Бывш. Опера Зимина

11 декабря. «Борис Годунов», в пользу РТО.
13 декабря. «Борис Годунов», в пользу РТО.

Большой театр

18 декабря. «Борис Годунов».

Петроград

Мариинский театр

27 декабря. «Псковитянка».
28 декабря. Участвует в концерте Петроградского окружного военного комиссариата в пользу детей красноармейцев, погибших в боях за Петроград.
31 декабря. Участвует в концертном отделении на первом заседании Петроградского Совета Рабочих и Крестьянских депутатов нового состава в бывш. Мариинском театре.

1920

Петроград

ГАТОБ

2 января (день). Присутствует на заседании дирекции Государственного академического театра оперы и балета (бывш. Мариинский).

2 января (вечер). «Севильский цирюльник» для Совета профсоюзов.

3 января. «Псковитянка».

8 января. «Руслан и Людмила» для Комиссариата Народного просвещения.

10 января. «Севильский цирюльник» для Красного Флота.

11 января. «Севильский цирюльник» для секции клубов и школ молодежи.

13 января. «Юдифь» для Красной Армии.

15 января. «Севильский цирюльник».

Народный дом

16 января. Участвует в концертном отделении вечера памяти К. Либкнехта и Р. Люксембург.

ГАТОБ

17 января. «Псковитянка» для Союза металлистов.

19 января. «Севильский цирюльник».

23 января. «Русалка» для Совета профсоюзов.

25 января. *«Музыкальным отделом Компроса силами артистов Мариинского театра во главе с Шаляпиным на Путиловском заводе была поставлена опера «Борис Годунов». Спектакль прошел с необычайным успехом. Полный ансамбль Мариинского театра и Шаляпин вахватили рабочую аудиторию, с необычайным вниманием следившую за великолепной игрой, сгладившей все недочеты плохо оборудованного театра. После спектакля Шаляпин беседовал с путиловцами, которые благодарили его за возможность слышать его в своей среде, у себя, на заводе».* («Петр. правда», № 18, 27 янв.)

ГАТОБ

27 января. «Русалка» для Красной Армии.

29 января. «Севильский цирюльник» для трудовой школы.

31 января. «Севильский цирюльник» для Союза металлистов.

1 февраля

«В воскресенье, 1-го февраля, в театре Пушкинского завода для рабочих и их семей была поставлена от Музыкального отдела КНП опера М. П. Мусоргского «Борис Годунов» с участием Ф. И. Шаляпина. Спектаклем, имевшим большой успех, дирижировал Э. А. Купер». («Жизнь иск.», № 362.)

ГАТОБ

3 февраля. «Севильский цирюльник» для Красной Армии.

5 февраля. «Юдифь».

«Аквариум»

8 февраля. Концерт с участием Давыдовой, Лукашевского и Вольф-Израэля.

ГАТОБ

10 февраля. «Русалка» для членов конференции беспартийной молодежи.

12 февраля. «Севильский цирюльник» для трудовой школы.

До 26 февраля. Болен.

ГАТОБ

4 марта. «Борис Годунов» в пользу убежища для престарелых артистов и детского приюта РТО.

«Аквариум»

6 марта. Дает концерт при участии Вольф-Израэля, Стратанович, Лукашевского и Давыдовой.

ГАТОБ

9 марта. «Борис Годунов».

10 марта. Присутствует на заседании директории.

Москва

Бывш. Опера Зимина

16 марта. «Борис Годунов».

20 марта. «Борис Годунов».

23 марта. «Борис Годунов».

25 марта. «Борис Годунов».

30 марта. «Севильский цирюльник».

1 апреля. «Севильский цирюльник».

3 апреля. «Севильский цирюльник».

4 апреля. «Борис Годунов».

Большой зал Консерватории

6 апреля. Участвует в юбилейном концерте Ю. Сахновского.

Бывш. Опера Зимина — Малая Гос. опера

15 апреля. «Фауст» для делегатов III Всероссийского съезда профсоюзов.

Петроград

ГАТОБ

27 апреля. «Борис Годунов».

29 апреля. «Севильский цирюльник».

2 мая. «Псковитянка».

4 мая. «Борис Годунов» для Красной Армии.
После 4 мая. Уезжает на гастроли в Ревель.

Ревель

Концертный зал «Эстония»

10 мая. Дает концерт с участием Стратанович, Вольф-Израэля и Маратова.
12 мая. Концерт.
15 мая. Концерт.

Псков

21 мая. Дает концерт в Коммунальном театре (ныне Театр им. А. С. Пушкина).
23 мая. Дает второй (бесплатный) концерт для профсоюзов в Коммунальном театре.

Петроград

27 мая. Вместе с А. М. Горьким присутствует на юбилейном собрании членов профсоюза Стеклофарфор.

ГАТОБ

27 мая. «Русалка».
29 мая. «Хованщина». Двадцатипятилетний юбилей В. Шаронова.
«...*Первым приветствовал юбиляра Ф. И. Шаляпин, который прочел от имени труппы составленный в теплых выражениях адрес*». («Жизнь иск.», № 468.)
2 июня. «Борис Годунов» (закрытие сезона) в пользу семейств врачей, погибших в борьбе с тифозной эпидемией.
5 июня. Концерт с участием Давыдовой, Вольф-Израэля, Лукашевского и Стратанович.

Москва

Зеркальный театр

8 июня. «Севильский цирюльник». Партнеры: Попова (Розина), Евгеньева (Берта), Озеров (Альмавива), Минеев (Фигаро), Тихонов (Бартоло). Дирижер Н. Федоров.
10 июня. «Фауст». Партнеры: Друзякина (Маргарита), Левина (Зибель), Евгеньева (Марта), Пиотровский (Фауст), Минеев (Валентин). Дирижер Е. Плотников.
12 июня. «Борис Годунов».
15 июня. «Фауст».
17 июня. «Севильский цирюльник».
19 июня. «Борис Годунов».
22 июня. «Борис Годунов».
24 июня. «Севильский цирюльник».
26 июня. «Фауст».
29 июня. «Севильский цирюльник».
3 июля. «Севильский цирюльник».
6 июля. Участвует в концерте на открытии Нового парка «Эрмитаж».

Зеркальный театр

13 июля. «Русалка».
15 июля. «Севильский цирюльник», с участием Неждановой.
17 июля. «Борис Годунов».
27 июля. «Севильский цирюльник».

Колонный зал Дома Союзов

28 июля. Выступает в концерте на банкете в честь делегатов Второго конгресса Коминтерна. Среди слушателей был В. И. Ленин.

Зеркальный театр

29 июля. «Русалка».
31 июля. «Борис Годунов».
3 августа. «Севильский цирюльник».
5 августа. «Борис Годунов».
7 августа. «Русалка».

Петроград

«Аквариум»

5 сентября. Концерт с участием Стратанович, Вольф-Израэля и Маратова.
15 сентября. Концерт с участием Коломейцевой, Лукашевского, Вольф-Израэля и Маратова.

ГАТОБ

18 сентября. Выступает в партии Варяжского гостя в «Садко». Партнеры: Бронская (Волхова), Калинина (Любава), Третьяков (Садко), Кабанов (Индийский гость), Грохольский (Веденецкий гость). Дирижер Э. Купер. Режиссер М. Циммерман. Художник К. Коровин.
20 сентября. «Севильский цирюльник» для петроградских военных учебных заведений.
21 сентября. «Садко».

Бывш. Михайловский театр

22 сентября. «Севильский цирюльник».

ГАТОБ

23 сентября. «Хованщина».
25 сентября. «Хованщина».
30 сентября. Присутствует в Доме искусств на обеде (возглавляемом М. Горьким) в честь Герберта Уэллса.

ГАТОБ

2 октября. «Хованщина» для Совета профсоюзов.
5 октября. «Хованщина» для Военно-театрального комитета.

16 октября. «Хованщина» для единой трудовой школы.
19 октября. «Садко» для Военно-театрального комитета.

Бывш. Михайловский театр

21 октября. «Севильский цирюльник».

ГАТОБ

23 октября. Впервые на сцене бывш. Мариинского театра выступает в партии Еремки во «Вражьей силе». Спектакль Союза работников искусств и ГАТОБа Запфронту. Партнеры: Кобзарева (Даша), Калинина (Груня), Сабинина (Спиридоновна), Белянин (Илья), Селях (Петр), Артамонов (Вася), Угринович (Агафон). Дирижер Д. Похитонов. Режиссер Ф. Шаляпин. Декорации художника П. Ламбина по эскизам Б. Кустодиева.
26 октября. «Вражья сила» для Военно-театрального комитета.
29 октября. «Вражья сила» для Совета профсоюзов.
1 ноября. «Вражья сила» для Военно-театрального комитета.
5 ноября. «Хованщина» для Совета профсоюзов.
7 ноября. «Вражья сила». Спектакль в честь третьей годовщины Великой Октябрьской социалистической революции. Для рабочих ударных заводов.
11 ноября. «Вражья сила».
13 ноября. «Вражья сила».
18 ноября. «Садко». Для трудовой школы.
19 ноября. «Вражья сила». Для Совета профсоюзов.
21 ноября. «Хованщина». Для ударных заводов.
23 ноября. «Вражья сила».
27 ноября. «Вражья сила». Для Совета профсоюзов (для ударных заводов).

Бывш. Михайловский театр

28 ноября. «Севильский цирюльник». Для группы ударных заводов.

ГАТОБ

30 ноября. «Вражья сила». Для Союза молодежи.

Бывш. Михайловский театр

2 декабря. «Севильский цирюльник».
8 октября. «Хованщина» для Совета профсоюзов.
9 октября. «Садко» для единой трудовой школы.
12 октября. «Хованщина» для Военно-театрального комитета.

До 3 декабря. Участвует в концерте для представителей иностранных миссий (помещение Комиссариата по иностранным делам, Морская, 3).

ГАТОБ

3 декабря. «Вражья сила». Для Клубной секции.

Бывш. Михайловский театр

5 декабря. «Севильский цирюльник». Для Военно-театрального комитета.
7 декабря. «Севильский цирюльник». Для Военно-театрального комитета.

ГАТОБ

9 декабря. «Вражья сила». Для Военно-театрального комитета.
11 декабря. «Вражья сила». Для ударных заводов.

Бывш. Михайловский театр

12 декабря. «Севильский цирюльник». Для Клубной секции Наробраза.

ГАТОБ

14 декабря. «Вражья сила».
16 декабря. Участвует в концерте, посвященном стопятидесятилетию со дня рождения Бетховена. Исполняет: арию Пизарро из оперы «Фиделио» и «Песню о блохе» Бетховена.

Бывш. Михайловский театр

18 декабря. «Севильский цирюльник». Для Трудовой школы.

ГАТОБ

21 декабря. «Хованщина». Для Совета профсоюзов.
24 декабря. «Русалка». Для высших учебных заведений.

ГАТКО

26 декабря. «Моцарт и Сальери» и сцена в корчме из «Бориса Годунова».
28 декабря. «Моцарт и Сальери» и сцена в корчме из «Бориса Годунова». Для трудовой школы.

1921

Петроград

ГАТКО

1 января. «Севильский цирюльник».
До 4 февраля. Болен.

ГАТОБ

4 февраля. «Хованщина». Для Совета профсоюзов.

ГАТКО

6 февраля. «Моцарт и Сальери» и сцена в корчме из «Бориса Годунова».

ГАТОБ

8 февраля. «Вражья сила». Для Военно-театрального комитета.

ГАТКО

10 февраля. «Моцарт и Сальери» и сцена в корчме из «Бориса Годунова». Для Военно-театрального комитета.

ГАТОБ

12 февраля. «Хованщина». Для ударных заводов.
15 февраля. «Хованщина». Для 4-й Губконференции.

ГАТКО

17 февраля. «Моцарт и Сальери». Для трудовой школы.

ГАТОБ

18 февраля. «Вражья сила».

ГАТКО

20 февраля. «Моцарт и Сальери». Для ударных заводов.
23 февраля. «Моцарт и Сальери». Для Военно-театрального комитета в честь годовщины Красной Армии.

ГАТОБ

24 февраля. «Хованщина».
26 февраля. «Псковитянка». Для ударных заводов.
28 февраля. Концерт при участии Талмазана, Давыдовой, Вольф-Израэля, Лукашевского и Похитонова.
3 марта. «Псковитянка». Для трудовой школы.

ГАТКО

23 марта. «Моцарт и Сальери».

ГАТОБ

24 марта. «Псковитянка». Для Военно-театрального комитета.
26 марта. «Псковитянка». Для ударных заводов.

ГАТКО

27 марта. «Севильский цирюльник». Для Военно-театрального комитета.

ГАТОБ

29 марта. «Псковитянка». Для Военно-театрального комитета.

ГАТКО

30 марта. «Моцарт и Сальери» и сцена в корчме из «Бориса Годунова». Для Совета профсоюзов.

ГАТОБ

1 апреля. «Русалка».

ГАТКО

3 апреля. «Севильский цирюльник». Для ударных заводов.

ГАТОБ

5 апреля. «Псковитянка». Для Отдела народного образования.

ГАТКО

6 апреля. «Севильский цирюльник». Для трудовой школы.

ГАТОБ

8 апреля. «Русалка». Для Совета профсоюзов.

ГАТКО

10 апреля. Выступает в заглавной партии в «Алеко» Рахманинова. Партнеры: Кернер (Земфира), Кливе (Старая цыганка), Каплан (Молодой цыган), Шуванов (Старый цыган). Дирижер Г. Якобсон. Режиссер П. Оленин.
12 апреля. «Алеко». Для высших учебных заведений.
13 апреля. «Севильский цирюльник». Для Военно-театрального комитета.

ГАТОБ

15 апреля. «Вражья сила». Для губернского съезда Советов.

ГАТКО

16 апреля. «Моцарт и Сальери». Для Совета профсоюзов.
18 апреля. Концерт.
После 18 апреля. Болен.

ГАТОБ

6 мая. «Вражья сила».
7 мая. «Вражья сила». Для Совета профсоюзов.

ГАТКО

11 мая. «Севильский цирюльник». Для трудовой школы.
12 мая. «Алеко». Для Совета профсоюзов.
13 мая. «Алеко». Для Военно-театрального комитета.
14 мая. «Алеко». Для Совета профсоюзов.

ГАТОБ

17 мая. «Псковитянка». Для Военно-театрального комитета.
20 мая. Дает концерт в зале Народного собрания (бывш. Дворянского собрания).

ГАТОБ

26 мая. «Псковитянка».

После 26 мая. Уезжает в Москву.

Москва

Большой театр

22 июня. Участвует в концерте на открытии III конгресса Коминтерна. Припев «Дубинушки» подхватывают все зрители.

Петроград

Большой зал Филармонии
(бывш. Дворянское собрание)

8 июля. Концерт.

Павловск

10 июля. Концерт.

Москва

Большой зал Музо

17 июля. Концерт.

Большой зал Консерватории

20 июля. Концерт.
5 августа. Газета «Известия» публикует письмо Шаляпина — обращение к работникам искусства с призывом помочь голодающим Поволжья.
8 августа. Выезжает в Ригу, на длительные заграничные гастроли, часть сборов с которых предназначена на помощь голодающим.
Сентябрь. Гастролирует в Латвии и Финляндии.
23 сентября. Выезжает из Финляндии в Англию.

Лондон

2 октября. Концерт.
10 октября. Встречается с Л. Красиным.
До 19 октября. Выступает с концертами в Лондоне, в Бирмингеме, в Чеффилде, в Ливерпуле.
После 23 октября. Отплывает на пароходе в Нью-Йорк. На том же пароходе едут Г. Уэллс, Р. Штраус.

США

28 октября. Прибывает в Нью-Йорк.
После 29 октября. Три концерта в нью-йоркском театре «Манхэттен».
Ноябрь—декабрь. Болен. В течение пяти недель отменяет семь концертов и платит неустойку. Дает концерт в Монреале и два концерта в Бостоне.

Нью-Йорк

«Метрополитен Опера»

9 декабря. «Борис Годунов». Первое выступление в этой роли в США. Партнеры: Делануа (Федор), Далосси (Ксения), Говард (Мамка), Гордон (Марина), Бада (Шуйский), Шлегель (Щелкалов), Ротье (Пимен), Гаррольд (Дмитрий), Ананян (Варлаам), Аудисио (Мисаил). Дирижер Папи.
На стене артистической уборной пишет стихотворение, посвященное недавно скончавшемуся Энрико Карузо.
14 декабря. «Борис Годунов».

Чикаго

31 декабря. Встречает Новый год в обществе А. Павловой и еще нескольких человек.

1922

США

1 января. Концерт в Чикаго.
4 января. Концерт в Кливленде.

Нью-Йорк

«Метрополитен Опера»

12 января. «Борис Годунов».

Филадельфия

18 января. Концерт.

Нью-Йорк

«Метрополитен Опера»

21 января. «Борис Годунов».

Филадельфия

24 января. «Борис Годунов» с труппой «Метрополитен Опера».

Нью-Йорк

«Метрополитен Опера»

26 января. «Борис Годунов».
30—31 января. Напевает граммофонные пластинки.

Лондон

После 12 февраля. Три концерта.
До 17 марта. Возвращается в Россию, останавливается на один день в Риге. Дает интервью сотруднику газеты «Новый путь».
До 20 марта. Приезжает в Москву.

Петроград

ГАТОБ

17 апреля. «Борис Годунов» в бенефис хора и оркестра. Партнеры: Самарина (Федор), Коваленко (Ксения), Сабинина (Мамка), Кабанов (Шуйский), Молчанов (Пимен), Большаков (Самозванец), Каренина (Марина), Белянин (Варлаам), Калинин (Мисаил), Калинина (Шинкарка). Дирижер Э. Купер.

Москва

Большой зал Консерватории

21 апреля. Участвует в концерте, устроенном Московской губернской комиссией Помгола в пользу голодающих. Среди исполнителей: Киттен, Богданович, Блиндер, Кенеман, Голованов.
29 апреля. Концерт.

Зал муздрамы

2 мая. Концерт в пользу голодающих.

Большой зал Консерватории

9 мая. Концерт.

Большой театр

14 мая. «Русалка» в бенефис оркестра.

Петроград

Филармония

29 июня (день). Бесплатный концерт в Большом зале для Петрогубпрофсовета.
29 июля (вечер). Отплывает за границу на лечение и гастроли.
Начало июля. Навещает М. Горького в Герингсдорфе (на Балтийском побережье близ Свинемюнде).
Июль—август. Лечится в Бад Гомбурге.

Стокгольм

23 августа. Концерт.
До 14 октября. Гастролирует с концертами в Стокгольме, Христиании, Гетеборге.

Эдинбург

14 октября. Дневной концерт.

Лондон

17 октября. Концерт.

Бристоль

20 октября. Концерт.
25 октября. Отплывает в Нью-Йорк.

Нью-Йорк

Карнеги Холл

5 ноября. Концерт.

«Метрополитен Опера»

15 ноября. «Борис Годунов».
18 ноября. «Мефистофель». Партнеры: Альда (Маргарита), Перальта (Елена), Перини (Панталис), Говард (Марта), Джильи (Фауст), Бада (Вагнер), Пальтриниери (Нерео). Дирижер Морандзони.
20 ноября. «Борис Годунов».
24 ноября. «Мефистофель».
2 декабря. «Дон Карлос». Партнеры: Мартинелли (Дон Карлос), Де Лука (Родриго), Ротье (Великий инквизитор), Перальта (Елизавета), Гордон (Эболи), Бада (Геральд). Дирижер Папи.
7 декабря. «Борис Годунов».
13 декабря. «Дон Карлос».
После 13 декабря. Уезжает в турне по США.

1923

США

До 15 января. Выступает с концертами в Бостоне и Милуоки.

Чикаго

Театр «Аудиториум»

После 15 января. «Борис Годунов».

Лос-Анджелес

Февраль. Концерты.

Нью-Йорк

«Метрополитен Опера»

12 марта. «Мефистофель».
14 марта. «Борис Годунов».
19 апреля. «Борис Годунов».
Март—апрель. Дает несколько концертов в Нью-Йорке и Филадельфии.
Август—сентябрь. Отдыхает и лечится во Франции.
После 27 сентября. Уезжает из Парижа на гастроли в Америку.

Нью-Йорк

«Метрополитен Опера»

24 ноября. «Борис Годунов».
26 ноября. «Мефистофель».
30 ноября. «Фауст». Партнеры: Альда (Маргарита), Далосси (Зибель), Говард (Марта), Мартинелли (Фауст), Вольфе (Вагнер), Тиббет (Валентин). Дирижер Гассельман.
6 декабря. «Мефистофель».
12 декабря. «Борис Годунов».
15 декабря. «Фауст».
20 декабря. «Мефистофель».

1924

Нью-Йорк

«Метрополитен Опера»
11 января. «Борис Годунов».

Чикаго

До 20 января. «Мефистофель».
После 20 января. Совершает турне с труппой Чикагской городской оперы по шестнадцати городам США.

Нью-Йорк

«Метрополитен Опера»
17 апреля. «Борис Годунов».

Сан-Франциско

До начала мая. Концерты.
17 мая. Возвращается в Париж.

Лондон

30 мая. Концерт в «Альберт Холл».

Париж

«Гранд Опера»
3 июня. «Борис Годунов».
5 июня. «Борис Годунов».
После 5 июня. Болен.

Лондон

26 июня. Концерт в «Куин Холл».

Париж

«Гранд Опера»
3 июля. «Хованщина». Дирижер Анри Дефос.
После 3 июля. «Хованщина».
После 7 июля. Концерт.
Июль—август. Отдыхает в Нормандии недалеко от Трувиля.
8 сентября. Уезжает в Берлин.

Берлин

10 сентября. Концерт.

Гамбург

Около 13 сентября. Концерт.

Вена

После 17 сентября. Концерт.

Париж

25 сентября. Операция гайморовой полости.

Нью-Йорк

«Манхэттен Опера Хауз»
19 октября. Концерт.

Зал Бруклинской Музыкальной академии
30 октября. Концерт.

«Метрополитен Опера»
6 ноября. «Борис Годунов».
14 ноября. «Мефистофель». Дирижер — Т. Серафин.
19 ноября. «Борис Годунов».
22 ноября. «Фауст».
24 ноября. «Мефистофель».

Зал Ритц-Карлтон мюзикл
26 ноября. Концерт. Часть сбора была отчислена в фонд Детского благотворительного общества.

Зал Бруклинской Музыкальной академии
29 ноября. «Борис Годунов».

Чикаго

«Сивик Опера Аудиториум»
5 декабря. «Фауст».
7 декабря. «Севильский цирюльник».
9 декабря. «Мефистофель».
После 9 декабря. Гастролирует с труппой чикагской «Сивик Опера» по городам США.

Чикаго

«Сивик Опера Аудиториум»
25 декабря. «Севильский цирюльник».
27 декабря. «Севильский цирюльник».
31 декабря. «Мефистофель».

1925

С января по май. Выступает с концертами и спектаклями в США и Канаде (тридцать концертных выступлений, пятнадцать спектаклей с труппой театра «Метрополитен Опера», тридцать — с труппой Чикагской оперы). В том числе:

Нью-Йорк

«Метрополитен Опера»
11 января. Дневной концерт.

Чикаго

«Сивик Опера Аудиториум»
16 января. «Борис Годунов».
24 января. «Борис Годунов».

Вашингтон

26 января. «Фауст». На спектакле присутствует президент США Кулидж.

Бостон

2 февраля. «Фауст».

Балтимора

«Лирик театр»

12 февраля. «Мефистофель».
После 12 февраля. Гастролирует с труппой чикагской «Сивик Опера» в Питтсбурге, Кливленде, Шатануга, Мемфисе, Далласе, Тулузе, Сан-Луи и Цинциннати.

Цинциннати

9 марта. «Мефистофель».

Нью-Йорк

«Метрополитен Опера»

9 апреля. «Фауст».
12 апреля. Концерт.

Вашингтон

13 апреля. «Севильский цирюльник» с труппой Вашингтон Опера Компани.

Нью-Йорк

«Метрополитен Опера»

15 апреля. «Борис Годунов».

Чикаго

Театр «Аудиториум»

19 апреля. Концерт.

Нью-Йорк

«Метрополитен Опера»

10 мая. Последний концерт.
16 мая. Отплывает в Европу.

Париж

«Гранд Опера»

28 мая. «Борис Годунов».
4 июня. «Борис Годунов».
9 июня. «Борис Годунов».
18 июня. «Борис Годунов».
До 16 июля. Встречается в Париже с Б. Красиным.
Июль—август. Лечится от диабета в Баден-Бадене и на других курортах.

Берлин

Государственная опера

19 сентября. Концерт.
После 19 сентября. Концерты в Дрездене, Лейпциге, Мюнхене, Бреслау.
До 9 октября. Концерты в Кёльне, Манхейме.
9 октября. Концерт в Праге в зале «Люцерна».
После 13 октября. Концерты в Будапеште, Гамбурге, Бремене.

Париж

20 октября. Концерт. Дирижер Э. Купер.
После 20 октября. Несколько концертов в Париже. Концерт в Брюсселе.

Лондон

26 октября. На студии фирмы «Хиз Мастерс Войс» делает несколько грамзаписей.

«Ройал Альберт Холл»

3 ноября. Концерт.
5 ноября. Выступает с концертом по Британскому радиовещанию. Исполняет: «Ночь» Чайковского, арию Кончака («Князь Игорь») Бородина, «Два гренадера» Шумана, «Ночной смотр» Глинки, «Расстались гордо мы» Даргомыжского, Песню Варлаама («Борис Годунов») Мусоргского, арию Дон Базилио («Севильский цирюльник») Россини, «Песню о блохе» Мусоргского и «Эй, ухнем».

Нью-Йорк

«Манхэттен Опера Хауз»

15 ноября. Концерт.

«Метрополитен Опера»

20 ноября. «Борис Годунов».
23 ноября. «Мефистофель».

Бруклинская Музыкальная академия

28 ноября. «Фауст».

«Метрополитен Опера»

2 декабря. «Борис Годунов».
4 декабря. «Мефистофель».
7 декабря. Встречает артистов Музыкальной студии МХАТ, прибывших на гастроли в Америку.

«Метрополитен Опера»

10 декабря. «Фауст».
14 декабря. Присутствует на первом спектакле («Лизистрата») Музыкальной студии МХАТ в театре Ал Джолсон, приветствует труппу. После спектакля устраивает вечер для «художественников».
16 декабря. Концерт.
После 16 декабря. Уезжает в концертную поездку по Америке.

1926

Лос-Анджелес

14 января. Концерт.

Сарасотта (Флорида)

Около 28 февраля. Концерт.
Первые числа марта. Возвращается в Нью-Йорк.

Нью-Йорк

«Метрополитен Опера»

30 марта. «Фауст».
3 апреля. «Дон Кихот» Массне, впервые выступает в партии Дон Кихота в Америке. Партнеры: Истон (Дульцинея), Де Лука (Санчо), Антони (Педро), Эжене (Гарсиа), Медер (Родригец), Бада (Жуан), Ананян (Главарь бандитов). Дирижер Гассельман.
8 апреля. «Дон Кихот».
10 апреля. «Борис Годунов».
12 апреля. «Дон Кихот».
14 апреля. «Фауст».
16 апреля. «Дон Кихот».
До 6 мая. Концерты.

«Метрополитен Опера».

6 мая. Принимает участие в гала-концерте.
12 мая. Отплывает из Нью-Йорка в Лондон.

Лондон

«Ковент-Гарден»

25 мая. «Мефистофель». Партнеры: Скаччиати (Маргарита и Елена), Мерли (Фауст). Дирижер Беллецца.
27 мая (день). В студии фирмы «Хиз Мастерс Войс» напевает граммофонные пластинки.
28 мая. «Севильский цирюльник». Партнеры: Капсир (Розина), Хаккет (Альмавива), Бадини (Фигаро), Малатеста (Бартоло). Дирижер Беллецца.
31 мая. «Мефистофель». Во время спектакля фирма «Хиз Мастерс Войс» произвела запись на граммофонные пластинки нескольких фрагментов оперы.
1 июня. Вылетает самолетом из Лондона в Париж.
3 июня. Выезжает из Парижа в Тулон.
4 июня. Отплывает с семьей в Австралию.
6 июня. Во время стоянки парохода в Неаполе встречается с М. Горьким.
До 10 июля. Прибывает в Австралию.

Мельбурн

10 июля. Концерт в зале театра «Аудиториум».
До 29 августа. Дает в Мельбурне десять концертов.

Сидней

До 29 августа. Дает восемь концертов.

Аделаида

Около 29 августа. Концерт.
30 августа. Концерт.
1 сентября. Концерт.
10 сентября. Отплывает из Сиднея в Новую Зеландию.
До 27 сентября. Дает в Новой Зеландии четыре концерта.
28 сентября. Отплывает в Ванкувер (Канада).
Середина октября. По пути в Ванкувер останавливается на острове Гонолулу, дает там концерт.
Около 21 октября. Прибывает в Ванкувер.

Монреаль

27 октября. «Севильский цирюльник». Начинает большую гастрольную поездку (75 спектаклей) по городам США, Канады, Мексики и Кубы с оперной труппой, в составе которой: де Идальго, Бобрович, Дурандо, Луккини, Ла Пума, Лисецкая и Кобелли. Дирижер Е. Плотников.

Квебек

После 27 октября. «Севильский цирюльник».

Ричмонд

После 27 октября. «Севильский цирюльник».

Хартфорд

7 ноября. Концерт в «Капитол Театре».

Ньюарк

8 ноября. «Севильский цирюльник».

Провиденс

После 8 ноября. «Севильский цирюльник».

Бостон

После 8 ноября. «Севильский цирюльник».

Индианополис

6 декабря. «Севильский цирюльник».

Нью-Йорк

«Метрополитен Опера»

18 декабря. «Дон Кихот».

Бруклинская Музыкальная академия

21 декабря. «Дон Кихот».

Сан-Луи

31 декабря. «Севильский цирюльник».

1927

Сан-Франциско

18 января. «Севильский цирюльник».
19 января. «Севильский цирюльник».

Денвер (Колорадо)

После 19 января. «Севильский цирюльник».

Лос-Анджелес

После 19 января. «Севильский цирюльник», «Дон Кихот» и концерт.

Нью-Йорк

Меккс Темпл Аудиториум

9 февраля. «Севильский цирюльник».
10 февраля. «Севильский цирюльник».
11 февраля. «Севильский цирюльник».
До 11 марта. Заканчивает гастрольную поездку с оперой «Севильский цирюльник» по городам Америки и возвращается в Нью-Йорк.

Нью-Йорк

11 марта. Выступает с концертом по Американскому национальному радиовещанию, исполняет: «Два гренадера» Шумана, «Песню о блохе» Мусоргского, «Эй, ухнем» и «Вдоль по Питерской».
15 —18 марта. Напевает несколько граммофонных пластинок для фирмы «Виктор» в Кемдене.

«Метрополитен Опера»

22 марта. «Фауст».
25 марта. «Борис Годунов».
30 марта. «Фауст».
1 апреля (день). «Борис Годунов».
7 апреля. В зале «Лидеркранц Холл» записывает для фирмы «Виктор» на граммофонную пластинку сцену смерти Дон Кихота из одноименной оперы Массне.
После 7 апреля. Отплывает в Европу.

Будапешт

14 мая. Концерт.

Вена

Государственная опера

18 мая. «Борис Годунов».
21 мая. «Фауст».

Лондон

13 июня. В зале «Смолл Куинз Холл» напевает несколько пластинок для фирмы «Хиз Мастерс Войс».
15 июня. Продолжает запись.
17 июня. Заканчивает запись.
После 17 июня. Возвращается в Париж.
Июль—август. Отдыхает в Сен-Жан-де-Люс, лечится в Виши.

Париж

27 сентября. Записывается на пластинки.

Лондон

«Ройал Альберт Холл»

11 октября. «Моцарт и Сальери» и сцена в корчме из «Бориса Годунова» с русским составом: Рич, Лаврецкий, Тихонова, Кайданов. Дирижер А. Коутс. Во время действия были записаны отдельные фрагменты.
13 октября. «Моцарт и Сальери» и сцена в корчме из «Бориса Годунова».
После 13 октября. Концерты в Манчестере, Глазго.

Лондон

17 октября. В зале «Смолл Куинз Холл» записывается на пластинки.
20 октября. Заканчивает запись.

Вена

27 октября. Концерт.

Бухарест

31 октября. Концерт.

Будапешт

3 ноября. «Севильский цирюльник».
7 ноября. «Фауст».

Прага

9 ноября. Концерт в зале «Люцерна».

Берлин

12 ноября. «Фауст».

Амстердам

14 ноября. Концерт.

Барселона

«Гран Театро дель Лисео»

8 декабря. «Борис Годунов» (антрепренер — Церетели).

13 декабря. «Псковитянка».
17 декабря. «Псковитянка».
После 17 декабря. «Мефистофель».

1928

4 января. Отплывает на пароходе в Нью-Йорк.

Нью-Йорк

«Метрополитен Опера»

20 января. «Фауст».
23 января. «Борис Годунов».
Февраль—март. Тридцать выступлений в разных городах США.

Нью-Йорк

«Метрополитен Опера»

20 марта. «Фауст».
29 марта. «Борис Годунов».
4 апреля. «Фауст».
12 апреля (день). «Борис Годунов».

Филадельфия

18 апреля. «Хованщина».

Париж

4 мая. Концерт.

Берлин

11 мая. Проводит вечер в берлинском театральном клубе в обществе немецких актеров.

Театр на Унтер-ден-Линден

12 мая. «Борис Годунов» с солистами, хором и оркестром Латвийской национальной оперы. Участвуют: Сладкарова, Садовень, Поземковский, Петраускас, Попов. Дирижер Э. Купер.
14 мая. «Борис Годунов».
16 мая. «Борис Годунов».

Штадтише Опер на Бисмаркштрассе

18 мая. «Фауст» с солистами, хором и оркестром Латвийской национальной оперы.
21 мая. «Фауст».
25 мая. «Дон Кихот» с солистами, хором и оркестром Латвийской национальной оперы. Дульцинея — Садовень, Санчо — Кайданов. Дирижер Э. Купер.
Встречается с М. Горьким, находившимся в Берлине проездом в Москву.

Штаатсопер на площади Республики

29 мая. «Дон Кихот».

Театр на Унтер-ден-Линден

3 июня. «Борис Годунов». Дирижер Э. Купер.

Лондон

«Ковент-Гарден»

22 июня. «Фауст». Во время спектакля фирма «Хиз Мастерс Войс» записала фрагменты оперы с участием Шаляпина.
26 июня. «Фауст».
28 июня. «Борис Годунов».
30 июня. Записывает на пластинки романсы Шуберта «Двойник», «Смерть и Девушка» и Малашкина «О, если б мог выразить в звуке».

«Ковент-Гарден»

2 июля. «Борис Годунов».
4 июля. «Борис Годунов». Во время спектакля фирма «Хиз Мастерс Войс» записала фрагменты оперы с участием Шаляпина.
Август—сентябрь. Отдыхает в Сен-Жан-де-Люс.

Англия

14 октября. Концерт в «Ройал Альберт Холл» в Лондоне.
16 октября. Концерт в «Сан Андрюз Холл» в Глазго.
18 октября. Концерт в «Каирд Холл» в Данди.
20 октября. Концерт в «Ашер Холл» в Эдинбурге.
22 октября. Концерт в «Викториа Холл» в Ханлей.
24 октября. Концерт в «Тоун Холл» в Бирмингеме.
27 октября. Концерт в «Фри Трейд Холл» в Манчестере.
31 октября. Концерт в «Филармоник Холл» в Ливерпуле.
2 ноября. Концерт в «Де Монтфорт Холл» в Лейчестере.
4 ноября. Концерт в «Эмпайр Холл» в Кардифе.
6 ноября. Концерт в «Тоун Холл» в Лидсе.
8 ноября. Концерт в «Колстон Холл» в Бристоле.
12 ноября. Концерт в «Сити Холл» в Ньюкастле.

Женева

1 декабря. Концерт в «Виктория Холл».

Будапешт

10 декабря. Выступает в городском театре.

Прага

18 декабря. Концерт в зале «Люцерна».

1929

Январь—февраль. Гастрольная поездка по городам Америки.

Нью-Йорк

«Метрополитен Опера»

4 марта. «Борис Годунов».
8 марта. «Фауст».
14 марта. «Борис Годунов».
20 марта. «Фауст».
После 20 марта. Отплывает в Европу.

Рим

Королевская опера

18 апреля. «Борис Годунов». На спектакле присутствует приехавший из Сорренто для свидания с Шаляпиным М. Горький.
20 апреля. «Борис Годунов».
Начало мая. Возвращается в Париж.
После 3 мая. Отдыхает и лечится в Виши.

Париж

4 июня. Концерт в зале «Плейель».

Лондон

«Ковент-Гарден»

12 июня. «Борис Годунов».
13 июня. Записывает для фирмы «Хиз Мастерс Войс» русские песни «Вдоль по Питерской», «Не велят Маше» и «Прощай, радость».
14 июня. Записывает на пластинки романсы «Рог» Флежье и «Старый капрал» Даргомыжского.

«Ковент-Гарден»

17 июня. «Борис Годунов».
19 июня. Записывает на пластинки романс Лишина «Она хохотала» и русскую песню «Ноченька».

«Ковент-Гарден»

20 июня. «Борис Годунов».
Конец июня или начало июля. Концерт в Варшаве.
Отдыхает в Сен-Жан-де-Люс.
После 21 июля. Уезжает в Виши.
18 августа. Концерт в Остенде.
После 18 августа. Возвращается в Сен-Жан-де-Люс.

Барселона

«Гран Театро дель Лисео»

5 октября. «Борис Годунов». Дирижер М. Штейман.

Англия

13 октября. Концерт в Кардиффе.
16 октября. Концерт в Оксфорде.
27 октября. Концерт в зале «Ройал Альберт Холл» в Лондоне.
2 ноября. Концерт в зале Королевского театра в Дублине.
4 ноября. Концерт в Белфасте.
7 ноября. В Лондоне записывает на пластинки романсы «Узник» Рубинштейна, «Сомнение» Глинки и русскую песню «Ноченька».
11 ноября. В Лондоне записывает на пластинки каватину Алеко из одноименной оперы Рахманинова и «Трепак» Мусоргского.

Будапешт

25 ноября. Концерт.
29 ноября. «Дон Кихот».

Барселона

«Гран Театро дель Лисео»

21 декабря. «Дон Кихот». Дирижер М. Штейман.
26 декабря. «Дон Кихот».
30 декабря. «Дон Кихот».

1930

Январь. Отдыхает в Швейцарии.

Бухарест

Румынская опера

24 января. «Борис Годунов».

Кишинев

Театр «Одеон»

26 января. Концерт.

Бухарест

Румынская опера

31 января. «Фауст».

Кишинев

Театр «Одеон»

2 февраля. «Борис Годунов».

Париж

27 февраля. Записывает на пластинки куплеты и серенаду Мефистофеля из «Фауста» Гуно и арию Санчо из «Дон Кихота» Массне.

Милан

«Ла Скала»

29 марта. «Борис Годунов». Участвуют: Адами-Корадетти (Ксения), Ковачева (Федор), Кравченко (мамка), Мерли (Самозванец), Раисов (Шуйский), Ригетти (Пимен), Ждановский (Варлаам), Вентурини (Юродивый). Дирижер Д. Даль Кампо.

Рига

Латвийская национальная опера

3 мая. «Борис Годунов».
6 мая. «Севильский цирюльник» с участием Барсовой (Розина), Спенерса (Альмавива), Вернерса (Фигаро), Корнетса (Бартоло), Люсис (Берта), Крауклиса (Фиорелло). Дирижер Т. Рейтерс.

Париж

31 мая. Концерт в зале «Плейель».

Прага

5 июня. «Борис Годунов» на сцене театра «Варьете» с труппой Братиславской оперы. Участвуют: Кубатова-Стефанова (Федор), Блахова-Бартошова (Ксения), Хюбнер (Шуйский), Блахо (Самозванец), Флегл (Пимен), Резничкова (Марина), Рут-Марков (Варлаам). Дирижер О. Недбал.

Париж

12 июня. Записывает на пластинки русские песни «Стенька Разин», «Ноченька», «Сомнение» Глинки и «Узник» Рубинштейна.
19 июня. Едет в Геную.
21 июня. Отплывает в Буэнос-Айрес.

Буэнос-Айрес

Театр «Колон»

11 июля. «Борис Годунов». Участвуют: Ретторе (Федор), Морелли (Ксения), Кастанья (мамка), Раисов (Шуйский), Ланской (Пимен), Мирассоу (Самозванец), Спани (Марина), Баккалони (Варлаам), Несси (Мисаил), Кравченко (Хозяйка корчмы). Дирижер А. Куеста.
18 июля. «Севильский цирюльник». Участвуют: Скипа (Альмавива), Баккалони (Бартоло), Ромелли (Розина), Галеффи (Фигаро). Дирижер Ф. Калузио.
29 июля. «Севильский цирюльник».
6 августа. «Севильский цирюльник».
10 августа. «Борис Годунов».
15 августа. «Севильский цирюльник».

Монтевидео

После 24 августа. Выступает в спектакле.

Сант-Яго

После 24 августа. Выступает в пяти спектаклях. В том числе:
12 сентября. «Борис Годунов» на сцене театра «Муниципал Темпорада». Участвуют: Арбуффо (Федор), Палаццини (Ксения), Кастанья (мамка), Джирарди (Шуйский), Фатисканти (Пимен), Ло Джиудиче (Самозванец), Капуана (Марина), Ди Лелио (Варлаам), Укса (Мисаил), Кастанья (Хозяйка корчмы). Дирижер Падовани.
17 сентября. «Борис Годунов».

Рио-де-Жанейро

25 сентября. Концерт.
Около 10 октября. Прибывает на пароходе в Геную.
Первая половина ноября. Отдыхает в Париже.
18 ноября. Начинает концертные гастроли в Англии.

Париж

Декабрь. Выступает с труппой Русской частной оперы (антреприза Церетели).

1931

Париж

Январь. Продолжает выступления с Русской частной оперой.
21 января. В зале «Плейель» записывает для фирмы «Хиз Мастерс Войс» духовные произведения с хором.
22 января. Продолжает работу над граммофонными записями (духовная музыка и песня Еремки из «Вражьей силы» Серова).

Милан

«Ла Скала»

4 февраля. «Борис Годунов». Партнеры: Замова (Ксения), Ковачева (Федор), Кравченко (мамка), Стиньяни (Марина), Ло Джиудиче (Самозванец), Ригетти (Пимен), Ди Лелио (Варлаам), Раисов (Шуйский), Вентурини (Юродивый). Дирижер Д. Даль Кампо.

Лондон

7 февраля. Концерт в зале «Павильон Бурнемоуф».
Март. Позирует сыну Борису для портрета.

Середина марта. Гастролирует в Монте-Карло.
Вторая половина марта. Гастролирует в Берлине.

Стокгольм

10 апреля. «Фауст» на сцене Королевского театра. Дирижер Н. Гревиллиус.

Рига

Латвийская национальная опера

22 апреля. «Борис Годунов».
25 апреля. «Русалка».

Копенгаген

2 мая. «Борис Годунов» на сцене Королевского театра.

Лондон

13 мая. Записывает для фирмы «Хиз Мастерс Войс» «Сомнение» Глинки, «Персидскую песню» Рубинштейна и «Элегию» Массне.

«Лисеум» театр

18 мая. «Русалка» с солистами, хором и оркестром Русской оперы (антреприза Церетели). Партнеры: Слободская (Наташа), Гебрановская (Княгиня), Поземковский (Князь), Вечор (Ольга), Оксанский (Сват). Дирижер М. Штейман.
21 мая. «Русалка».
26 мая. «Борис Годунов». Партнеры: Рич (Самозванец), Садовень (Марина), Давыдова (Федор и Хозяйка корчмы), Вечор (Ксения), Антонович (Мамка), Поземковский (Шуйский), Житовский (Пимен и пристав), Кайданов (Варлаам), Лаврецкий (Мисаил), Петров (Щелкалов). Дирижер М. Штейман.
29 мая. «Русалка».
1 июня. «Борис Годунов».
3 июня. «Русалка».
5 июня. «Князь Игорь». В этом спектакле Шаляпин исполнил партии Кончака и Владимира Галицкого.
6 июня. В зале «Кингсвей Холл» записывает для фирмы «Хиз Мастерс Войс» монолог Бориса и сцену галлюцинации («Борис Годунов»).
8 июня. Записывает на пластинки рондо Фарлафа, арию Мельника и сцену сумасшествия из «Русалки».

«Лисеум» театр

11 июня. «Борис Годунов».
13 июня. «Борис Годунов».
16 июня. «Князь Игорь».
19 июня. «Борис Годунов».
22 июня. «Князь Игорь».
23 июня. Принимает участие в гала-спектакле — пятый акт «Дон Кихота» и второй акт «Князя Игоря». Дирижер Т. Бичем.
25 июня. «Борис Годунов».
27 июня. «Князь Игорь».
После 6 июня. Отдыхает и лечится в Яхимове около Карлсбада.
После 26 июля. Отдыхает в Сен-Жан-де-Люс.

Париж

«Опера Комик»

Вторая половина ноября. Репетирует «Дон Кихота» и «Севильского цирюльника».
До 25 декабря. Выступает в десяти спектаклях «Дон Кихота» и «Севильского цирюльника».

1932

Париж

Начало января. Начинает работать над книгой «Маска и душа».
29 января. В зале Шопена записывает произведения духовной музыки (с хором).
30 января. Продолжает запись.
26 февраля. В зале «Плейель» записывает «Ныне отпущаеши» Строкина, «Отверзи ми двери» Веделя и русские народные песни: «Вниз по матушке по Волге», «Легенда о двенадцати разбойниках».
1 марта. Записывает «Сугубую ектинью» Гречанинова и «Верую» Архангельского.

Руан

8 марта. «Севильский цирюльник».

Тулуза

13 марта. «Борис Годунов».
17 марта. «Борис Годунов».

Париж

21 марта. Выступает в пользу детей безработных.
22 марта. Уезжает в Италию.

Париж

«Опера Комик»

20 апреля. «Дон Кихот» в пользу безработных. Билеты на этот спектакль разыгрывались в лотерее.

Прага

26 апреля. По болезни отменяет концерт в зале «Люцерна».

Брно

30 апреля. «Борис Годунов». Дирижер З. Халабала.

Прага

4 мая. Концерт в зале «Люцерна».

Париж

«Опера Комик»

16 мая. Начинает сезон Русской оперы.
25 мая. «Князь Игорь».
27 июня. Делает несколько проб для кинофильма «Дон Кихот».

«Опера Комик»

29 июня. Заканчивает выступления в Русской опере.
30 июня. Уезжает в Виши.
Июль. Лечится в Виши.
Около 25 августа. Возвращается в Париж.

Испания

10 августа. Приступает к натурным съемкам кинофильма «Дон Кихот».

Англия

До конца сентября. Участвует в павильонных съемках кинофильма «Дон Кихот» в студии около Лондона.
4 ноября. Отплывает на пароходе из Бремена в Нью-Йорк.

Нью-Йорк

13 ноября. Концерт на сцене «Карнеги Холл».

«Уайт Плейнс»

19 ноября. Концерт в зале центра «Вестчестер Каунти».

Нью-Йорк

23 ноября. Концерт на сцене «Карнеги Холл».

Чикаго

28 ноября. Концерт.

Нью-Йорк

7 декабря. Концерт в зале «Таун Холл».
До конца декабря. Заканчивает гастрольную поездку по городам США, выступив в двенадцати концертах.

1933

Париж

9 января. В зале Шопена записывает на пластинки музыкальные номера из кинофильма «Дон Кихот» на английском и французском языках.

Лондон

9 марта. Концерт в «Ройал Альберт Холл».

Париж

13 марта. В зале Шопена повторно записывает музыкальные фрагменты из кинофильма «Дон Кихот».

Монте-Карло

«Казино»

18 марта. «Борис Годунов» (антреприза Р. Гинсбурга).
23 марта. «Борис Годунов».

Рим

27 марта. Концерт на сцене «Театро Арджентина».
«*...Это было редкое зрелище. Для того чтобы быть крайне выразительным, Шаляпину не нужно гримироваться ни Борисом, ни Дон Кихотом. Высокий, с подвижным лицом — то суровым, то хитрым, то презрительным, то приветливым, он, и не открывая рта, и не произнося ни одного слова, может добывать из своего благородного баса какие угодно эффекты: и глухие глубокие тона, и фальцет двадцатилетнего тенора*» («Ла трибуна», 29 марта. А. Г.).
1 апреля. Проездом в Париж останавливается в Монте-Карло.
2 апреля. Уезжает в Париж.
Около 9 апреля. Выступает в Амстердаме.

Милан

«Ла Скала»

22 апреля. «Севильский цирюльник». Партнеры: Тоти Даль Монте (Розина), Де Франко (Берта), Скипа (Альмавива), Франчи (Фигаро), Баккалони (Бартоло). Дирижер Ф. Гийоне.
27 апреля. Концерт на сцене «Палас де Фете» в Страсбурге.
8 мая. Концерт в Амстердаме.

Париж

Театр «Шатле»

11 июня. «Борис Годунов» с труппой Русской оперы (антреприза Церетели).
15 июня. «Князь Игорь».
17 июня. «Борис Годунов».
24 июня. «Князь Игорь».
27 июня. «Князь Игорь».

29 июня. «Борис Годунов».
1 июля. «Князь Игорь».
После 1 июля. Выступает в Бельгии и Голландии с труппой Русской оперы.
Конец августа—середина октября. Отдыхает с семьей в Сен-Жан-де-Люс.

Монте-Карло

«Казино»

Ноябрь — начало декабря. Выступает в операх «Борис Годунов» и «Фауст» (антреприза Р. Гинсбурга).

Барселона

После 7 декабря. Выступает на сцене «Гран Театро дель Лисео».

1934

До 20 января. Лечится в санатории в Вене.
До 31 января. Отдыхает в Тироле.
Начало февраля. Выступает в четырех спектаклях в Монте-Карло.
До 19 марта. Концерты в Италии, Вене, Будапеште.

Париж

19 марта. В зале Шопена записывает на пластинки русскую народную песню «Ты взойди, солнце красное» с хором и «Песню убогого странника» Маныкина-Невструева.
24 марта. Уезжает в Тироль.

Германия

4 апреля. Начинает большую концертную поездку по городам Германии. Первый концерт в Мюнхене.
6 апреля. Концерт в Штутгарте.
9 апреля. Концерт во Франкфурте-на-Майне.
12 апреля. Концерт в Кёльне.
17 апреля. Концерт в Дрездене.
19 апреля. Концерт в Берлине.
24 апреля. Концерт в Гамбурге.

Австрия

26 апреля. Концерт в Инсбруке.

Будапешт

11 мая. Концерт на сцене зала «Вигадо».

Братислава

15 мая. «Фауст» на сцене Словацкого Национального театра. Партнеры: Блахова-Бартошова (Маргарита), Першлова (Марта), Направилова (Зибель), Блахо (Фауст), Кунштадт (Валентин), Рут-Марков (Вагнер). Дирижер Винцоурек.

Ковно (Каунас)

20 мая. Концерт на сцене музыкального театра.
23 мая. «Фауст». Партнеры: Сташкевичюте (Маргарита), Петраускас (Фауст).
25 мая. «Фауст».

Прага

1 июня. «Дон Кихот» на сцене Национального театра. Партнеры: Тепанова (Дульцинея), Будикова (Педро), Хоракова (Гарсиас), Константин (Санчо), Хорович (Родригес), Глейх (Хуан). Дирижер М. Зуна.

Лондон

7 июня. Концерт на сцене «Куинз Холл».

Париж

Театр «Шатле»

Около 18 июня. Начинает выступления с труппой Русской оперы.
18 июня. «Борис Годунов».
21 июня. «Князь Игорь».
23 июня. «Борис Годунов».
26 июня. «Князь Игорь».
28 июня. «Князь Игорь».
30 июня. «Борис Годунов».
1 июля. «Князь Игорь».
3 июля. «Князь Игорь».
До 4 августа. Отдыхает в Тироле.
Август. Лечится в Вене в санатории профессора Фальта, затем в Карлсбаде.
Середина сентября. Начинает гастрольное турне по маршруту: Греция, Болгария, Турция, Палестина, Венгрия, Австрия, Швейцария.

София

Народная опера

12 октября. «Борис Годунов». Партнеры: Спиридонова (Федор), Ангелова (Ксения), Герганова (Мамка), Христов (Шуйский), Попов (Пимен), Минчев (Самозванец), Кирова (Марина), Ждановский (Варлаам), Филев (Мисаил), Стоянова (Хозяйка корчмы). Дирижер М. Златин.
14 октября. «Князь Игорь». Партнеры: Табакова (Ярославна), Герганова (Кончаковна), Сыбев (Игорь), Тодорова (Половецкая девушка), Каренин (Владимир Игоревич), Филев (Овлур), Елмазов (Скула), Хинчев (Ерошка). Дирижер М. Златин.
17 октября. «Борис Годунов».
19 октября. «Борис Годунов».
22 октября. «Князь Игорь». Спектакль в пользу беднейших детей Софии.

Базель

14 ноября. Концерт.
После 14 ноября. Уезжает на короткий отдых в Мариенбад.

Мемель (Клайпеда)

26 ноября. Концерт.

Рига

1 декабря. Концерт.

Каунас

5 декабря. «Борис Годунов».

Будапешт

11 декабря. Концерт на сцене зала «Вигадо».
14 декабря. «Фауст» на сцене оперного театра.

Париж

«Опера Комик»

19 декабря. «Дон Кихот».
21 декабря. «Дон Кихот».

Неаполь

Сан Карло

Конец декабря. Приступает к постановке оперы «Князь Игорь». Выступает в партиях Галицкого и Кончака в «Князе Игоре». Дирижер Ф. Капуана. Режиссер Ч. Скафа, художник А. Карелли.
«Шаляпин — артист. Я уже говорил о нем как о несравненном режиссере, который знает Игоря как своего однополчанина. Сейчас я должен был бы по достоинству оценить его исполнение. Но Шаляпин настолько выходит из рамок всех привычных определений, его эстетика настолько индивидуальна, что в нем следовало бы изучать только тот комплекс талантов, которые позволяют ему оживлять и делать такими яркими самые небольшие эпизодические фигуры: скульптор, певец, схватывающий музыкальную сущность каждого героя, мим в греческом значении этого слова, мозаичист, который создает лицо татарского хана Кончака цветными штрихами, взятыми у икон. Метаморфозы Шаляпина великолепны! От пьяницы князя, который «выламывается», не теряя достоинства и аристократического облика, до благородного хана [...] с его лицом, исполосованным шрамами от стрел, какое знание человеческой пластики!» («Рома», 29 дек.)

1935

Неаполь

Сан Карло

До 9 января. Выступает в трех спектаклях «Князя Игоря».
9 января. На пароходе «Иль-де-Франс» отплывает в Нью-Йорк.
15 января. Прибывает в Нью-Йорк.
После 15 января. Начинает выступления в городах США и Канады (тридцать концертов).
26 февраля. Возвращается в Нью-Йорк после выступлений в Канаде.

Нью-Йорк

3 марта. Концерт на сцене «Карнеги Холл».
Около 5 марта. Присутствует на концерте А. Вертинского в «Таун Холл».
7 марта. Присутствует на открытии выставки картин своего сына Бориса Шаляпина в «Отель Плаца».
После 7 марта. Уезжает на концерты в Калифорнию.
15 апреля. Заканчивает свои выступления в Америке.
20 апреля. Отплывает из Нью-Йорка в Гавр на пароходе «Париж».
27 апреля. Прибывает в Гавр.

Париж

Начало мая. Болен. Лежит в госпитале.
Около 9 мая. Получает извещение об избрании членом Стокгольмской Королевской Академии музыки (вместе с А. Тосканини) и диплом академика.
До 16 мая. Лежит в госпитале.
В середине мая. Возвращается домой.
После 22 мая. Встречается с Е. П. Пешковой, Н. А. Пешковой и художником П. Д. Кориным в своем доме.
19 июня. Уезжает из Парижа на лечение в Экс ле Бен.
Около 27 июля. Выступает в спектакле в Виши.
До 7 августа. Отдыхает в Сен-Жан-де-Люс.
После 8 сентября. Выступает в Скандинавии, Италии, Швейцарии и Париже.
Середина октября. Выступает в Зальцбурге.

Париж

«Опера Комик»

23 октября. «Князь Игорь» с труппой Русской оперы.
25 октября. «Борис Годунов».

Белград

28 октября. Уезжает в гастрольную поездку: Белград, Загреб, Будапешт, Вена, Хельсинки, Копенгаген, Стокгольм, Осло.

2 ноября. «Дон Кихот» на сцене оперного театра.

Будапешт

11 ноября. «Фауст».
До 18 ноября. Выступает в Хельсинки.

Стокгольм

Королевская опера

26 ноября. «Князь Игорь».
29 ноября. «Севильский цирюльник».

Копенгаген

Декабрь. Ознакомившись на репетиции «Фауста» на сцене Королевской оперы с крайне формалистической концепцией спектакля, отказывается от выступления.
Середина декабря. Возвращается в Париж.
Около 19 декабря. На пароходе «Хаконе Мару» отплывает на гастроли в Японию и Китай.

1936

Токио

27 января. Концерт на сцене «Хибийя Паблик Холл».
30 января. Концерт.
1 февраля. Концерт.
4 февраля. Концерт.
6 февраля. На студии американской фирмы «Виктор» записывает «Эй, ухнем» в обработке Кенемана и «Песню о блохе» Мусоргского.
Концерт на сцене «Хибийя Паблик Холл».

Нагойа

8 февраля. Концерт на сцене «Паблик Холл».

Осака

12 февраля. Концерт на сцене «Централ Паблик Холл».
14 февраля. Концерт.
16 февраля. Концерт.
19 февраля. Концерт.
22 февраля. На пароходе «Нагасаки Мару» прибывает в Шанхай.

Шанхай

25 февраля. Концерт на сцене Большого театра в Шанхае.
27 февраля. Концерт.
После 4 марта. Выступает в Циндао и Дальнем.
До 15 марта. Выступает в трех концертах в Харбине.

Тянь-Цзинь

30 марта. Концерт.
1 апреля. Концерт.

Пекин

3 апреля. Концерт на сцене «Гранд Отеля».
После 3 апреля. Выступает в Маниле.
15 апреля. Отменяет свой концерт в Шанхае в знак протеста против травли в реакционной белоэмигрантской прессе. Отплывает в Кобе и Токио.

Токио

10 мая. Концерт на сцене «Хибийа Кокаидо».
13 мая. Концерт.
После 13 мая. Отплывает через Америку в Европу.
20 июня. Узнав о смерти М. Горького, посылает с борта парохода «Нормандия» телеграмму с соболезнованием для передачи Е. П. Пешковой.
Июль—август. Отдыхает в Сен-Жан-де-Люс и Зальцбурге.
Около 24 ноября. Выступает в двух спектаклях в Варшаве.
После 4 декабря. Гастролирует в Скандинавии.

Берлин

7 декабря. Концерт на сцене «Кайзерзаал дер Тонхалле».

Кёльн

11 декабря. Концерт на сцене зала «Хербст».

1937

Париж

«Опера Комик»

8 января. «Дон Кихот». Спектакль в пользу безработных.

Бухарест

Около 11 января. Концерт на сцене зала «Эфорие Вокс».

Бремен

21 января. Концерт.

Прага

26 января. Концерт на сцене зала «Люцерна».

Лейпциг

1 февраля. Концерт.

Лондон

18 февраля. Концерт на сцене театра «Ковент Гарден».
Февраль — март. Гастролирует в Англии, дает семь концертов.
21 марта. Концерт на сцене зала «Палладиум».

Берлин

26 марта. Концерт на сцене зала «Скала» с русским кафедральным хором под управлением Н. Афонского. Исполняет произведения духовной музыки и русские народные песни.
30 марта. Выступает в Монте-Карло.
Начало апреля. Гастролирует в Милане, Риме, Неаполе. Выступает в двух спектаклях в Варшаве.

Варшава

Конец апреля: «Борис Годунов» на сцене Большого Оперного театра.
6 мая. «Борис Годунов».

Вильнюс

10 мая. Концерт на сцене Большого городского зала в Вильнюсе.

Варшава

13 мая. Концерт на сцене зала Филармонии с участием митрополичьего хора под управлением С. Янжуковича и русского хора под управлением И. Семионова.
После 13 мая. Концерт в Цюрихе. Концерт в Женеве.

Париж

18 июня. Концерт на сцене зала «Плейель» при участии кафедрального хора под управлением Н. Афонского, певиц Г. Павленко, А. Захаровой и пианистки М. Каламкарян. Исполняет: «Песню о блохе», «Балладу», «Трепак» и «Листья шумят уныло» Мусоргского; арию Мельника, «Титулярный советник», «Старый капрал», «Расстались гордо мы» Даргомыжского; арию Галицкого, «Ночной смотр» Глинки, «Пророк» Римского-Корсакова, «Персидскую песню» Рубинштейна и несколько русских песен в сопровождении хора: «Дубинушку», «Эх ты, Ванька», «Вдоль по Питерской».

Истборн (Англия)

23 июня. Ф. И. Шаляпин дает свой последний концерт.
После 23 июня. Возвращается в Париж.
Июнь—июль. Лечится в Эмсе.
Август. Отдыхает в Зальцбурге и на озере Блед, в Югославии, затем в Аббации.
Начало сентября. Приезжает в Будапешт, встречается со своим импресарио М. Кашуком, с которым едет на десять дней в чехословацкие Татры.
Конец сентября. Приезжает в Вену для консультации с профессором Фальта. Лечится в санатории.
Начало октября. Возвращается в Париж.
Октябрь—декабрь. Болен.

1938

Париж

Февраль. Врачи обнаруживают у Шаляпина заболевание лейкемией (злокачественное белокровие) и несколько раз делают переливание крови.
Март—апрель. Шаляпина часто навещают друзья: С. В. Рахманинов, И. А. Бунин, М. А. Алданов и другие.
12 апреля. В 17 часов 15 минут Ф. И. Шаляпин скончался в своей квартире на авеню Эйлау.
18 апреля. После торжественной траурной церемонии, при большом стечении народа, гроб с телом Ф. И. Шаляпина захоронен на кладбище Батиньоль в Париже.

Ю. КОТЛЯРОВ

ОПЕРНЫЙ РЕПЕРТУАР Ф. И. ШАЛЯПИНА

Стольник. «Галька» Монюшко
18 декабря 1890 г. Уфа. Антреприза Семенова-Самарского *.

Феррандо. «Трубадур» Верди
8 февраля 1891 г. Уфа. Антреприза Семенова-Самарского.
10 октября 1894 г. Петербург. Панаевский театр (Оперное товарищество).

Неизвестный. «Аскольдова могила» Верстовского
3 марта 1891 г. Уфа. Антреприза Семенова-Самарского.
18 февраля 1899 г. Москва. Русская частная опера.

Петро. «Наталка-Полтавка» Лысенко
Осень 1891 г. Передвижная антреприза Любимова-Деркача.

Валентин. «Фауст» Гуно
Февраль 1892 г. Кутаис. Антреприза Ключарева.
11 января 1905 г. ** Москва. Большой театр.

Оровезо. «Норма» Беллини
Март 1892 г. Батум. Антреприза Ключарева.

Кардинал. «Дочь кардинала» («Жидовка») Галеви
Апрель 1892 г. Батум. Антреприза Ключарева.

Альберто, начальник императорских стрелков. «Дочь кардинала» («Жидовка») Галеви
Апрель 1892 г. Батум. Антреприза Ключарева.

Сват. «Русалка» Даргомыжского
30 апреля 1892 г. Тифлис. Антреприза Ключарева.
9 апреля 1896 г. Петербург. Мариинский театр.

Рамфис. «Аида» Верди
28 сентября 1893 г. Тифлис. Антреприза Форкатти.
20 сентября 1894 г. Петербург. Панаевский театр (Оперное товарищество).

Мефистофель. «Фауст» Гуно
29 сентября 1893 г. Тифлис. Антреприза Форкатти.
18 сентября 1894 г. Петербург. Панаевский театр (Оперное товарищество).
5 апреля 1895 г. (дебют). Петербург. Мариинский театр.
18 мая 1896 г. Н. Новгород. Русская частная опера.
27 сентября 1896 г. Москва. Русская частная опера.
24 сентября. 1899 г. Москва. Большой театр.
8 марта (24 февраля) 1904 г. Милан. Театр «Ла Скала».
6 января 1908 г. (24 декабря 1907 г.). Нью-Йорк. «Метрополитен Опера».

Гудал. «Демон» Рубинштейна
1 октября 1893 г. Тифлис. Антреприза Форкатти.
19 сентября 1894 г. Петербург. Панаевский театр (Оперное товарищество).
24 мая 1896 г. Н. Новгород. Русская частная опера.
25 октября. 1896 г. Москва. Русская частная опера.

Тонио. «Паяцы» Леонкавалло
12 октября 1893 г. Тифлис. Антреприза Форкатти.
21 декабря 1905 г. Петербург. Мариинский театр.
27 июля 1918 г. Москва. Зеркальный театр «Эрмитажа».

* Здесь и далее указываются даты и места премьер.
** Шаляпин выступал в третьем действии оперы.

Монтероне. «Риголетто» Верди
16 октября 1893 г. Тифлис. Антреприза Форкатти.
22 сентября 1894 г. Петербург. Панаевский театр (Оперное товарищество).

Гремин. «Евгений Онегин» Чайковского
22 октября 1893 г. Тифлис. Антреприза Форкатти.
2 июня 1896 г. Н. Новгород. Русская частная опера.
29 января 1902 г. Москва. Большой театр.
30 ноября 1904 г. Петербург. Мариинский театр.

Сен-Бри. «Гугеноты» Мейербера
17 ноября 1893 г. * Тифлис. Антреприза Форкатти.
11 января 1905 г. ** Москва. Большой театр.

Лотарио. «Миньон» Тома
23 ноября 1893 г. Тифлис. Антреприза Форкатти.
10 августа 1896 г. Н. Новгород. Русская частная опера.
4 октября 1896 г. Москва. Русская частная опера.

*** «Бал-маскарад» Верди
9 января 1894 г. Тифлис. Антреприза Форкатти.

Лорд Кокбург. «Фра-Дьяволо» Обера
2 февраля 1894 г. Тифлис. Антреприза Форкатти.

Мельник. «Русалка» Даргомыжского
6 февраля 1894 г. **** Тифлис. Антреприза Форкатти.
30 апреля 1896 г. Петербург. Мариинский театр.
16 июня 1896 г. Н. Новгород. Русская частная опера.
1 октября 1896 г. Москва. Русская частная опера.
12 сентября 1900 г. Москва. Большой театр.
25 марта (12 марта) 1909 г. Монте-Карло. Антреприза Гинсбурга (на итал. яз.).
18 мая 1931 г. Лондон. «Лисеум» театр (Русская оперная труппа).

Томский. «Пиковая дама» Чайковского
11 февраля 1894 г. Тифлис. Антреприза Форкатти.
26 октября 1904 г. Москва. Большой театр.

Дон-Базилио. «Севильский цирюльник» Россини
13 февраля 1894 г. Тифлис. Антреприза Форкатти.
13 апреля (31 марта) 1907 г. Берлин. Королевская опера (гастроли труппы Гинсбурга).
12 декабря (29 ноября) 1907 г. Нью-Йорк. «Метрополитен Опера».
15 ноября 1912 г. Петербург. Мариинский театр.
15 ноября 1913 г. Москва. Большой театр.

Миракль. «Сказки Гофмана» Оффенбаха
24 июля 1894 г. Петербург. «Аркадия» (антреприза Лентовского).

Торе. «Набережная Санта-Лючия» Таска
31 июля 1894 г. Петербург. «Аркадия» (антреприза Лентовского).

Бертрам. «Роберт-Дьявол» Мейербера
17 октября 1894 г. Петербург. Панаевский театр (Оперное товарищество).

Цунига. «Кармен» Бизе
22 ноября 1894 г. Петербург. Панаевский театр (Оперное товарищество).
19 апреля 1895 г. (дебют). Петербург. Мариинский театр.
14 августа 1896 г. Н. Новгород. Русская частная опера.

Дон Педро *****. «Африканка» Мейербера
29 ноября 1894 г. Петербург. Панаевский театр (Оперное товарищество).

Старый еврей. «Самсон и Далила» Сен-Санса
22 декабря 1894 г. Петербург. Панаевский театр (Оперное товарищество).
30 июня 1896 г. Н. Новгород. Русская частная опера.
12 октября 1897 г. Москва. Русская частная опера.

Сусанин. «Жизнь за царя» («Иван Сусанин») Глинки
8 января 1895 г. Петербург. Панаевский театр (Оперное товарищество).
14 мая 1896 г. Н. Новгород. Русская частная опера.
22 сентября 1896 г. Москва. Русская частная опера.
8 октября 1899 г. Москва. Большой театр.
22 декабря 1899 г. Петербург. Мариинский театр.

Руслан. «Руслан и Людмила» Глинки
17 апреля 1895 г. (дебют). Петербург. Мариинский театр.

* 12 октября 1893 г. Шаляпин исполнил эту партию в сцене II акта.
** Исполнено было 4-е действие оперы с Ф. И. Шаляпиным — Сен-Бри в сборном спектакле-бенефисе Б. Б. Корсова.
*** Очевидно, Шаляпин исполнял партию одного из заговорщиков.
**** 15 октября 1893 г. Шаляпин исполнил партию Мельника в сцене III акта.
***** В афишах приводится перечень исполнителей без указания исполняемой партии.

Граф Робинзон. «Тайный брак» Чимарозы
17 сентября 1895 г. Петербург. (На сцене Михайловского театра.)
Панас. «Ночь перед Рождеством» Римского-Корсакова
26 декабря 1895 г. Петербург. Мариинский театр.
Князь Верейский. «Дубровский» Направника
2 апреля 1896 г. Петербург. Мариинский театр.
Судья. «Вертер» Массне
5 апреля 1896 г. Петербург. Мариинский театр.
Владимир Галицкий. «Князь Игорь» Бородина
25 апреля 1896 г. Петербург. Мариинский театр.
15 ноября 1896 г. Москва. Русская частная опера.
15 октября 1899 г. Москва. Большой театр.
9 июня (27 мая) 1914 г. Лондон. Театр «Дрюри-Лейн» (антреприза Дягилева).
Князь Владимир. «Рогнеда» Серова
2 сентября 1896 г. Петербург. Мариинский театр.
1 декабря 1896 г. Москва. Русская частная опера.
Странник. «Рогнеда» Серова
31 октября 1896 г. Москва. Русская частная опера.
30 ноября 1899 г. Москва. Большой театр.
6 ноября 1914 г. Петербург. Мариинский театр.
Нилаканта. «Лакме» Делиба
5 ноября 1896 г. Москва. Русская частная опера.
9 ноября 1899 г. Москва. Большой театр.
28 ноября 1906 г. Петербург. Мариинский театр.
Иван Грозный. «Псковитянка» Римского-Корсакова
12 декабря 1896 г. Москва. Русская частная опера.
10 октября 1901 г. Москва. Большой театр.
28 октября 1903 г. Петербург. Мариинский театр.
25 (12) мая 1909 г. Париж. Театр «Шатле». (антреприза Дягилева).
11 апреля (29 марта) 1912 г. Милан. Театр «Ла Скала».
8 июля (25 июня) 1913 г. Лондон. Театр «Дрюри-Лейн». (антреприза Дягилева).
Коллен. «Богема» Пуччини
12 января 1897 г. Москва. Русская частная опера

* Опера шла в концертном исполнении. Заглавную партию исполняла Ф. Литвин.

Князь Вязьминский. «Опричник» Чайковского
23 января 1897 г. Москва. Русская частная опера.
21 октября 1899 г. Москва. Большой театр.
18 января 1900 г. Петербург. Мариинский театр.
Досифей. «Хованщина» Мусоргского
12 ноября 1897 г. Москва. Русская частная опера.
7 ноября 1911 г. Петербург. Мариинский театр.
12 декабря 1912 г. Москва. Большой театр.
5 июня (23 мая) 1913 г. Париж. Театр Елисейских полей (антреприза Дягилева).
1 июля (18 июня) 1913 г. Лондон. Театр «Дрюри-Лейн» (антреприза Дягилева).
Варяжский гость. «Садко» Римского-Корсакова
30 декабря 1897 г. Москва. Русская частная опера.
27 октября 1906 г. Москва. Большой театр.
18 сентября 1920 г. Петроград. ГАТОБ (бывш. Мариинский театр).
Голова. «Майская ночь» Римского-Корсакова
30 января 1898 г. Москва. Русская частная опера.
Олоферн. «Юдифь» Серова
23 ноября 1898 г. Москва. Русская частная опера.
4 февраля 1900 г. Москва. Большой театр.
21 сентября 1907 г. Петербург. Мариинский театр.
7 июня (25 мая) * 1909 г. Париж. Театр «Шатле» (антреприза Дягилева).
Сальери. «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова
25 ноября 1898 г. Москва. Русская частная опера.
11 ноября 1901 г. Москва. Большой театр. (На сцене Нового театра.)
22 февраля 1902 г. Петербург. Эрмитажный театр.
21 декабря 1905 г. Петербург. Мариинский театр.
11 октября 1927 г. Лондон. «Альберт Холл».
Царь Борис. «Борис Годунов» Мусоргского
7 декабря 1898 г. Москва. Русская частная опера.
13 апреля 1901 г. Москва. Большой театр.
9 ноября 1904 г. Петербург. Мариинский театр.
19(6) мая 1908 г. Париж. «Гранд Опера» (антреприза Дягилева).
14(1) января 1909 г. Милан. Театр «Ла Скала».
24(11) июня 1913 г. Лондон. Театр «Дрюри-Лейн» (антреприза Дягилева).
9 декабря 1921 г. Нью-Йорк. «Метрополитен Опера».

Варлаам (в сцене «Корчма на Литовской границе»). «Борис Годунов» Мусоргского
24 февраля 1899 г. *. Москва. Русская частная опера.
2 февраля 1902 г. Москва. Большой театр.
8 ноября 1914 г. Петроград. Мариинский театр.
11 октября 1927 г. Лондон. «Альберт Холл».
Илья. «Илья Муромец» Серовой
22 февраля 1899 г. Москва. Русская частная опера.
Алеко. «Алеко» Рахманинова
27 мая 1899 г. Петербург. Таврический дворец **.
21 сентября 1903 г. Москва. Большой театр. (На сцене Нового театра.)
10 апреля 1921 г. Петроград. ГАТКО (бывш. Михайловский театр).
Андрей Дубровский. «Дубровский» Направника
18 октября 1899 г. Москва. Большой театр.
Бирон. «Ледяной дом» Корещенко
7 ноября 1900 г. Москва. Большой театр.
Галеофа. «Анджело» Кюи
4 января 1901 г. Москва. Большой театр.
Фарлаф. «Руслан и Людмила» Глинки
30 января 1901 г. Москва. Большой театр.
10 декабря 1904 г. Петербург. Мариинский театр.
Мефистофель. «Мефистофель» Бойто
16(3) марта 1901 г. Милан. Театр «Ла Скала».
3 декабря 1902 г. Москва. Большой театр.
18 декабря 1902 г. Петербург. Мариинский театр.
5 апреля (23 марта) 1907 г. Берлин. Королевская опера (гастроли труппы Гинсбурга).
20 (7) ноября 1907 г. Нью-Йорк. «Метрополитен Опера».
11 мая (28 апреля) 1912 г. Париж. «Гранд Опера».
25 мая 1926 г. Лондон. «Ковент-Гарден».
Священник. «Пир во время чумы» Кюи
11 ноября 1901 г. Москва. Большой театр. (На сцене Нового театра.)
Еремка. «Вражья сила» Серова
24 сентября 1902 г. Москва. Большой театр.
23 октября 1920 г. Петроград. ГАТОБ (бывш. Мариинский театр).
Добрыня. «Добрыня Никитич» Гречанинова
14 октября 1903 г. Москва. Большой театр.
Демон. «Демон» Рубинштейна
16 января 1904 г. Москва. Большой театр.
30 декабря 1905 г. Петербург. Мариинский театр.
24(11) марта 1906 г. Монте-Карло (антреприза Гинсбурга) ***.
Гаспар. «Корневильские колокола» Планкета
31 января 1904 г. Петербург. Мариинский театр.
Онегин ****. «Евгений Онегин» Чайковского
2 февраля 1905 г. Москва. Большой театр.
Князь Игорь. «Князь Игорь» Бородина
6 ноября 1906 г. Москва. Большой театр.
Филипп II. «Дон Карлос» Верди
26(13) марта 1907 г. Монте-Карло. Театр «Казино» (антреприза Гинсбурга).
9 апреля (23 марта) 1907 г. Берлин. Королевская опера (гастроли труппы Гинсбурга).
10 февраля 1917 г. Москва. Большой театр.
21 апреля 1917 г. Петроград. Народный дом.
2 декабря 1922 г. Нью-Йорк. «Метрополитен Опера».
Лепорелло. «Дон Жуан» Моцарта
23(10) января 1908 г. Нью-Йорк. «Метрополитен Опера».
Хан Асваб. «Старый Орел» Гинсбурга
13 февраля (31 января) 1909 г. Монте-Карло. Театр «Казино» (антреприза Гинсбурга).
26 (13) июня 1909 г. Париж. «Гранд-Опера» (гастроли труппы Гинсбурга).
Дон Кихот. «Дон Кихот» Массне
19 (6) февраля 1910 г. Монте-Карло. Театр «Казино» (антреприза Гинсбурга).
12 ноября 1910 г. Москва. Большой театр.
4 апреля 1919 г. Петроград. Бывш. Мариинский театр.
3 апреля 1926 г. Нью-Йорк. «Метрополитен Опера».
Иван Грозный. «Иван Грозный» Гинсбурга
2 марта (17 февраля) 1911 г. Монте-Карло. Театр «Казино» (антреприза Гинсбурга).
Кончак. «Князь Игорь» Бородина
9 июня (27 мая) 1914 г. Лондон. Театр «Друри-Лейн» (антреприза Дягилева).

* В ученическом спектакле Д. А. Усатова в Тифлисе 27 октября 1892 г. Шаляпин в этой сцене впервые исполнил роль Пристава.
** Опера шла в честь столетия со дня рождения А. С. Пушкина.
*** Опера шла на итальянском языке с З. Арнольдсон в роли Тамары.
**** Шаляпин выступил в первой и третьей картинах оперы.

В. ГАРМАШ

КОНЦЕРТНЫЙ РЕПЕРТУАР Ф. И. ШАЛЯПИНА

АРИИ ИЗ ОПЕР

Аренский А.
Каватина пустынника из оперы «Сон на Волге»
Песня Домового из оперы «Сон на Волге»

Беллини В.
Ария Оровезо из оперы «Норма»
Речитатив и каватина Родольфо из оперы «Сомнамбула»

Бетховен Л.

Ария Пизарро из оперы «Фиделио»

Бойто А.
Баллада Мефистофеля о вселенной из оперы «Мефистофель». Пер. Ф. Шаляпина и М. Слонова
Баллада Мефистофеля (со свистом) из оперы «Мефистофель». Пер. Ф. Шаляпина и М. Слонова
Пролог из оперы «Мефистофель». Пер. Ф. Шаляпина и М. Слонова

Бородин А.
Ария Игоря из оперы «Князь Игорь»
Ария Кончака из оперы «Князь Игорь»
Речитатив и песня Владимира Галицкого из оперы «Князь Игорь»

Вагнер Р.
Монолог Ганса Закса из оперы «Нюрнбергские майстерзингеры» (III д.)
Песня Ганса Закса из оперы «Нюрнбергские майстерзингеры»
Прощание Вотана и заклинание огня из оперы «Валькирия»
Романс Вольфрама «Вечерняя звезда» из оперы «Тангейзер»

Верди Дж.
Ария Филиппа из оперы «Дон Карлос»
Речитатив и каватина Сильвы из оперы «Эрнани»

Верстовский А.
Ария Неизвестного из оперы «Аскольдова могила»

Глинка М.
Речитатив и ария Руслана «О, поле, поле» из оперы «Руслан и Людмила»
Сцена и рондо Фарлафа из оперы «Руслан и Людмила»
Речитатив и ария Сусанина «Чуют правду» из оперы «Иван Сусанин»
Дуэт Вани и Сусанина из оперы «Иван Сусанин»
Речитатив и сцена из оперы «Иван Сусанин»
Трио Антониды, Собинина и Сусанина из оперы «Иван Сусанин»

Гомес А.
Ария герцога д'Аркоса из оперы «Сальватор Роза»

Гуно Ш.
Заклинание цветов из оперы «Фауст»
Каватина Валентина из оперы «Фауст»
Куплеты Мефистофеля из оперы «Фауст»
Серенада Мефистофеля из оперы «Фауст»
Сцена Маргариты и Мефистофеля (у церкви) из оперы «Фауст»

Даргомыжский А.
Ария Мельника из оперы «Русалка»
Сцена Князя и Мельника из оперы «Русалка»

Делиб Л.
Стансы Нилаканты из оперы «Лакме»

Доницетти Г.
Каватина Альфонсо из оперы «Лукреция Борджиа»

Леонкавалло Р.
Пролог из оперы «Паяцы»

Лысенко Н.
Песня Тараса из оперы «Тарас Бульба»

Массне Ж.
Ария Санчо Пансы из оперы «Дон Кихот» (IV д.)
Серенада Дон Кихота из оперы «Дон Кихот»
Сцена прощания и смерти Дон Кихота из оперы «Дон Кихот»

Мейербер Д.
Сцена и воззвание Бертрама из оперы «Роберт-Дьявол»

Моцарт В.
Ария Лепорелло из оперы «Дон Жуан»
Соло Лепорелло из оперы «Дон Жуан»
Ария Фигаро «Мужья, откройте очи» из оперы «Свадьба Фигаро»

Мусоргский М.
Монолог Бориса «Достиг я высшей власти» из оперы «Борис Годунов»
Монолог Бориса «Скорбит душа» из оперы «Борис Годунов»
Сцена с курантами «Ух, тяжело» из оперы «Борис Годунов»
Сцена с Пименом из оперы «Борис Годунов»
Сцена с Шуйским из оперы «Борис Годунов»
Сцена прощания и смерти Бориса из оперы «Борис Годунов»
Монолог Пимена «Ещё одно последнее сказанье» из оперы «Борис Годунов»
Рассказ Пимена из оперы «Борис Годунов»
Песня Варлаама из оперы «Борис Годунов»
Ария Шакловитого из оперы «Хованщина»
Сцена Досифея («Здесь, на этом месте святе») из оперы «Хованщина»

Нищинский П.
«Закувала та сива зозуля» (соло парубка) из оперетты «Вечорныци»

Обер Д.
Ария Пьетро из оперы «Фенелла» («Немая из Портичи»)

Пуччини Дж.
Ариозо Коллена из оперы «Богема»

Рахманинов С.
Каватина Алеко из оперы «Алеко»
Сцена с Франческой и ариозо Ланчотто из оперы «Франческа да Римини»
Монолог Барона из оперы «Скупой рыцарь»

Римский-Корсаков Н.
Песня Варяжского гостя из оперы «Садко»

Россини Дж.
Ария дон Базилио из оперы «Севильский цирюльник»
Молитва из оперы «Моисей»

Рубинштейн А.
Первый романс Демона «Не плачь, дитя» из оперы «Демон»
Второй романс Демона «На воздушном океане» из оперы «Демон»
Третий романс Демона «Я тот, которому внимала» из оперы «Демон»
Эпиталама из оперы «Нерон»

Серов А.
Воинственная песня Олоферна из оперы «Юдифь»
Песня Еремки из оперы «Вражья сила»

Сметана Б.
Ария Кецала из оперы «Проданная невеста»

Чайковский П.
Ария Гремина из оперы «Евгений Онегин»
Баллада Томского из оперы «Пиковая дама»
Песня Томского из оперы «Пиковая дама»

АНСАМБЛИ

Бородин А.
«Серенада четырёх кавалеров» (квартет). Сл. А. Бородина

Даргомыжский А.
«Ванька—Танька», дуэт. Цыганская песня
«На севере диком», трио. Сл. М. Лермонтова
«Ночевала тучка золотая», трио. Сл. М. Лермонтова

Доницетти Г.
Секстет (партия Раймонда) из оперы «Лючия ди Ламмермур»

Мендельсон Ф.
«Баркарола», дуэт. Пер. М. Слонова. Соч. 77, № 12
«Народная песня», дуэт. Пер. М. Слонова. Соч. 63, № 5
«Осенняя песня», дуэт. Пер. М. Слонова. Соч. 63, № 4
«Привет», дуэт. Пер. М. Слонова. Соч. 63, № 3
«Хотел бы в единое слово», дуэт. Пер. М. Слонова. Соч. 63, № 1

Рубинштейн А.
«Горные вершины», дуэт. Сл. М. Лермонтова

Фор Ж.
«Crucifix» («У креста»), дуэт. Сл. В. Гюго, пер. А. Горчаковой

РОМАНСЫ

Адан А.
«Гимн рождеству». Сл. М. Капо

Аллар
«Песня»

Альнес Э.
«Последний рейс». Сл. Г. Вергеланна, пер. М. Слонова. Соч. 17, № 2
«С тобою быть»

Амани Н.
«Бородино». Сл. М. Лермонтова. Соч. 10

Аренский А.
«Волки», баллада. Сл. А. Толстого. Соч. 58
Шесть детских песен:
«Птичка летает». Соч. 59, № 1
«Круговая порука». Соч. 59, № 2
«Там вдали за рекой». Сл. А. Плещеева. Соч. 59, № 3
«Расскажи, мотылек». Соч. 59, № 4
«Спи, дитя мое, усни». Соч. 59, № 5
«Под солнцем вьются жаворонки». Соч. 59, № 6
«Менестрель», провансальский романс. Сл. А. Майкова. Соч. 17, № 1
«Я не сказал тебе, что я тебя люблю». Сл. В. Соллогуба. Соч. 6, № 4

Архангельский А.
«Верую» («Символ веры»)

Багриновский М.
«Тихо и громко». (Из «Гисторических материалов Федота Кузьмича Пруткова-Деда»). Музыкальная шутка в старинном стиле

Бахметьев Н.
«Борода ль моя, бородушка». Сл. народные

Берлиоз Г.
Песня Брандера о крысе. (Из драматической легенды «Осуждение Фауста»). Пер. М. Слонова
Песня Мефистофеля о блохе. (Из драматической легенды «Осуждение Фауста»). Пер. М. Слонова
Речитатив и серенада Мефистофеля. (Из драматической легенды «Осуждение Фауста»). Пер. М. Слонова

Бетховен Л.
Песня Мефистофеля о блохе. Пер. В. Коломийцова. Соч. 75, № 3
«Под камнем могильным», ариэтта. Сл. Дж. Карпани
«Тоска»

Блейхман Ю.
«Курган», баллада. Сл. А. Толстого. Соч. 26, № 1
«Колодники», баллада. Сл. А. Толстого. Соч. 26, № 2
«У приказных ворот», шуточная песня. Сл. А. Толстого. Соч. 26, № 3
«Уста мои молчат». Сл. А. Белозорова

Бородин А.
«Для берегов отчизны дальной». Сл. А. Пушкина
«Песня темного леса». Сл. А. Бородина

Брамс И.
«Ода Сафо». Сл. Г. Шмидта, пер. Ф. Шаляпина. Соч. 94, № 4

Ведель А.
«Покаяния отверзи ми двери». (Из «Триоди постной»).

Глазунов А.
«Вакхическая песня». Сл. А. Пушкина. Соч. 27, № 1

Глинка М.
«В крови горит огонь желанья». Сл. А. Пушкина
«Гуде витер вельми в поле». Сл. В. Забили
«Еврейская песня» (из трагедии «Князь Холмский»). Сл. Н. Кукольника
«Жаворонок». Сл. Н. Кукольника
«Не искушай меня без нужды», элегия. Сл. Е. Баратынского
«Ночной смотр», фантазия. Сл. В. Жуковского
«Попутная песня». Сл. Н. Кукольника
«Рыцарский романс» («virtus antiqua»). Сл. Н. Кукольника
«Северная звезда», песня. Сл. Е. Ростопчиной
«Сомнение». Сл. Н. Кукольника
«Я здесь, Инезилья». Сл. А. Пушкина
«Я помню чудное мгновенье». Сл. А. Пушкина
«Молитва».
«На нивы жёлтые».
«На распутье», музыкальная картина. Сл. И. Бунина. Соч. 21

Гречанинов А.
«Острою секирой ранена береза». Сл. А. Толстого. Соч. 1, № 2
«Степью иду я унылою...». Сл. А. Плещеева. Соч. 5, № 1

«Сугубая ектения». (Из «Домашней литургии»). Соч. 79
«Верую». (Из «Домашней литургии»). Соч. 79

Григ Э.
«Лангеландская народная мелодия». Сл. Г. Андерсена, пер. М. Слонова. Соч. 15, № 3
«Лебедь». Сл. Г. Ибсена, пер. М. Слонова. Соч. 25, № 2
«Принцесса». Сл. М. Бьёрнсона, пер. М. Слонова
«Разлука». Сл. Г. Ибсена, пер. М. Слонова. Соч. 4, № 3
«Рождественская ночь». Сл. М. Бьёрнсона
«Сердце поэта». Сл. Г. Андерсена, пер. М. Слонова. Соч. 5, № 2
«Сон». Сл. Ф. Боденштедта, пер. М. Слонова. Соч. 48, № 6
«Старая песня». Сл. Г. Гейне, пер. М. Слонова. Соч. 4, № 5
«Стихи в альбом». Сл. Г. Ибсена, пер. М. Слонова. Соч. 25, № 3

Давыдов К.
«Оставь меня». Из Байрона. Соч. 26, № 2

Даргомыжский А.
«Мельник». (Песня Франца из «Сцен из рыцарских времён»). Сл. А. Пушкина
«Мне грустно...». Сл. М. Лермонтова
«Оделась туманами Сьерра-Невада», болеро. Сл. В. Ширкова
«Паладин», баллада. Сл. В. Жуковского
«Расстались гордо мы». Сл. В. Курочкина
«Старый капрал», драматическая песня. Сл. В. Курочкина (из Беранже)
«Титулярный советник», песня. Сл. П. Вейнберга
«Червяк», комическая песня. Сл. В. Курочкина (из Беранже)

Дворжак А.
«Господь — пастырь мой». (Из цикла «Библейские песни»). Соч. 99, № 4
«Облако и мрак» (из цикла «Библейские песни»). Соч. 99, № 1

Ибер Ж.
«Песня герцога». (Из кинофильма «Дон Кихот»), Сл. А. Арну
«Песня Дульцинее». (Из кинофильма «Дон Кихот»). Сл. А. Арну
Предсмертная песня. (Из кинофильма «Дон Кихот»). Сл. А. Арну
Прощальная песня. (Из кинофильма «Дон Кихот»). Сл. А. Арну

Ипполитов-Иванов М.
«Сказание о Ермаке Тимофеевиче». Пролог («За уральскими хребтами»). (Из музыки к исторической пьесе В. Гончарова)

Калинников Вас.
«Колокола». Сл. К. Р.
«Молитва» («О, боже мой»). Сл. А. Плещеева
«На старом кургане». Сл. И. Никитина

Кашперова Ел.
«Альбатрос». Сл. К. Бальмонта
«Колокольчики-бубенчики». Сл. Скитальца (С. Петрова)
«Приюти меня под крылышком»

Кенеман Ф.
«Зачем крутится ветр в овраге». Сл. А. Пушкина. Соч. 10, № 3
«Как король шёл на войну», баллада. Сл. А. Колтоновского (по М. Конопницкой). Соч. 7, № 6
«Король Аладин». Сл. С. Иванова-Райкова Соч. 10, № 2
«Кузнец». Сл. Скитальца (С. Петрова)
«Три дороги», дума. Сл. А. Колтоновского (по М. Конопницкой). Соч. 7, № 5
«Ты рождена воспламенять». Сл. А. Пушкина
«Чувств и дум несметный рой». Сл. А. Жемчужникова. Соч. 8, № 1

Кларк Р.-К.
«Слепой пахарь». Сл. Ratkliff (англ.).

Козлов П.
«Когда б я знал...»

Корганов В.
«Элегия». Сл. К. Фофанова

Корещенко А.
«Жизнь — ненастный, мучительный день». Из Гейне. Соч. 28, № 5
«Осенняя мелодия». Сл. Д. Ратгауза. Соч. 26, № 1

Кюи Ц.
«Вечерняя заря» («Слети к нам, тихий вечер»). Соч. 15, № 36
«Сват и жених». Сл. Н. Некрасова. Соч. 62, № 16
«Сеятель». Соч. 62, № 11
«Я помню вечер». Сл. А. Жандра. Соч. 7, № 13

Левинзон Б.
«Три дороги». Сл. Н. Новича

Лестовничий Н.
«На севере диком»
«Не верь, мой друг»
«Приди, моя краса»
«Сказка про Алёшу Поповича»

Лишин Г.
«Она хохотала». Баллада. Сл. А. Майкова

Лысенко Н.
«Мени однаково...». Сл. Т. Шевченко
«Верховина»

Малашкин Л.
«О, если б мог выразить в звуке». Сл. Г. Лишина (англ. пер. Розы Ньюмарч)
«Так жизнь молодая проходит бесследно». Сл. Л. Малашкина

Маныкин-Невструев Н.
«Песня убогого странника». (Из поэмы Н. Некрасова «Коробейники»). Соч. 12

Мартини Дж.
«Восторг любви»

Массне Ж.
«Элегия». (Из музыки к трагедии «Эриннии»). Сл. Л. Галле, пер. Ф. Шаляпина

Монюшко С.
«Черный крестик». Сл. Б. Белявского

Мусоргский М.
«Баллада» («Забытый»). Сл. А. Голенищева-Кутузова
«Листья шумели уныло». (Из цикла «Юные годы» № 3). Сл. А. Плещеева
«Ой, честь ли то молодцу лён прясти?» Сл. А. Толстого
«Песня о блохе» (Песня Мефистофеля в погребке Ауэрбаха) из поэмы «Фауст» В. Гёте. Пер. А. Струговщикова
«Полководец». (Из цикла «Песни и пляски смерти», № 4). Сл. А. Голенищева-Кутузова
«Раёк», комический рассказ. Сл. М. Мусоргского
«Трепак». (Из цикла «Песни и пляски смерти», № 1). Сл. А. Голенищева-Кутузова
«Семинарист». Сл. М. Мусоргского

Носковский С.
«Как король шел на войну». Сл. М. Конопницкой

Оппель А.
«Забыли вы» («Глядя на луч пурпурного заката»). Сл. П. Козлова

Петров А.
«Не верь». Сл. Червинского

Рахманинов С.
«В душе у каждого из нас». Сл. А. Коринфского. Соч. 34, № 2
«Весна», кантата (партия баритона). Сл. Н. Некрасова. Соч. 20
«Воскрешение Лазаря». Сл. А. Хомякова. Соч. 34, № 6
«Вчера мы встретились». Сл. Я. Полонского. Соч. 26, № 13
«Есть много звуков». Сл. А. Толстого. Соч. 26, № 1
«Не пой, красавица, при мне». Сл. А. Пушкина. Соч. 4, № 4
«Оброчник». Сл. А. Фета. Соч. 34, № 11
«Письмо К. С. Станиславскому». Сл. С. Рахманинова
«Пора». Сл. С. Надсона. Соч. 14, № 12
«Проходит все». Сл. Д. Ратгауза. Соч. 26, № 15
«Судьба». (К 5-й симфонии Бетховена). Сл. А. Апухтина. Соч. 21, № 1
«Ты знал его». Сл. Ф. Тютчева. Соч. 34, № 9
«Христос воскрес». Сл. Д. Мережковского. Соч. 26, № 6

Римский-Корсаков Н.
«Анчар», ариозо. Сл. А. Пушкина. Соч. 49, № 1
«Восточный романс» («Пленившись розой, соловей»). Сл. А. Кольцова. Соч. 2, № 2
«Гонец». Сл. Г. Гейне, пер. М. Михайлова
«На холмах Грузии». Сл. А. Пушкина. Соч. 3, № 4
«Ненастный день потух». Сл. А. Пушкина. Соч. 51, № 5
«Певец». (Из новогреческих песен). Сл. А. Майкова. Соч. 50, № 2
«Пророк», ариозо. Сл. А. Пушкина. Соч. 49, № 2
«Редеет облаков летучая гряда». Сл. А. Пушкина. Соч. 42, № 3
«Цветок засохший, безуханный». Сл. А. Пушкина

Рубинштейн А.
«Баллада» («Перед воеводой»). Сл. И. Тургенева
«Велел создатель солнцу». (Из цикла «Персидские песни»). Соч. 34, № 12
«Душа моя мрачна» (еврейская мелодия). (Из цикла «Персидские песни»). Сл. М. Лермонтова, пер. из Байрона. Соч. 34
«Клубится волною...». (Из цикла «Персидские песни»). Сл. П. Чайковского, пер. из Мирзы Шафи Вазеха. Соч. 34, № 9
«Певец» («Слыхали ль вы...»). Сл. А. Пушкина
«Песня». Сл. С. Донаурова, пер. из Г. Гейне
«Узник» («Сижу за решеткой...»). Сл. А. Пушкина. Соч. 48, № 6

Руже де Лиль К.-Ж.
«Марсельеза»
Сахновский Ю.
«И ветра стон, и шепот мрачных дум». Сл. М. Лохвицкой. Соч. 5, № 3
«Моя весёлость умерла». Сл. М. Свободина. Соч. 3, № 4
«Ой, честь ли то молодцу лён прясти?» Сл. А. Толстого. Соч. 5, № 2
«К родине», сюита для баса с оркестром. Соч. 8:
№ 1 — «Ой, стоги, стоги!» Сл. А. Толстого
№ 2 — «Ходит смерть вокруг меня». Сл. М. Свободина
№ 3 — «Кузнец». Сл. Скитальца (С. Петрова)
№ 4 — «К родине». Сл. Я. Мельшина (П. Якубовича)

Сен-Санс К.
«Рыцарь короля Иоанна», баллада. Пер. М. Слонова
Синдинг Кр.
«Из века в век». Сл. Густава Гег, пер. В. Брюсова. Соч. 28, № 5
«Король Артур»
«Не надо и свет зажигать». Сл. И. Мортенсона, пер. В. Брюсова. Соч. 40, № 5
«Семь кубков, все для скальдов». Сл. К. Эвальда, пер. В. Брюсова. Соч. 50, № 3

Слонов М.
«Ах ты, солнце, солнце красное». Соч. 10, № 1
«Буря». Сл. Н. Некрасова
«Они стояли молча». Сл. В. Стражева
«Прощальное слово». Сл. Скитальца (С. Петрова). Соч. 12, № 1
«Угас последний луч». Соч. 12, № 3
«Хаз-Булат». Сл. А. Аммосова
Соколов В.
«Зашумела, разгулялася в поле непогода». Сл. И. Никитина
Старинный романс
«Очи чёрные»
Столыпин Д.
«Два великана». Сл. М. Лермонтова
Строкин М.
«Ныне отпущаеши».
Танеев А. С.
«Дядя Влас». Сл. Н. Некрасова
Рассказ из поэмы «Царь Эдип» Софокла
Толстой С.
«Ветр ночной» («О чем ты воешь, ветр ночной?»). Сл. Ф. Тютчева

Труффи И.
«Умирающий воин на поле битвы» (Монолог из оперы «На стогнах войны»). Сл. М. Лентовского
Усатов Д.
«Бедность». Сл. И. Никитина
«Думы мои». Сл. Т. Шевченко
«Дуют ветры». Сл. А. Кольцова
«Лес». Сл. А. Кольцова
«Современный романс». Сл. А. Курепина
«Трудящемуся брату». Сл. И. Сурикова

Фистулари Г.
«Гимн войне» Сл. Э. Дмитриева
Флежье А.
«Рог». Сл. А. де Виньи
Фор Ж.
«Милосердие» (Charité). Пер. А. Горчаковой

Франц Р.
«Забвение». Пер. М. Слонова
«Зимняя ночь». Пер. М. Слонова
«Осенью». Пер. М. Слонова
«Слеза». Пер. М. Слонова
«Рано утром я гадаю». Сл. Г. Гейне, пер. М. Слонова. Соч. 25, № 4

Чайковский П.
«Благословляю вас, леса». (Из поэмы А. Толстого «Иоанн Дамаскин»). Соч. 47, № 5
«В церкви», соч. 39, № 24
(Из «Детского альбома), переложение для пения
«Мы сидели с тобой». Сл. Д. Ратгауза. Соч. 73, № 1
«Ни слова, о друг мой». Сл. А. Плещеева Соч. 6, № 2
«Ночь». Сл. Я. Полонского. Соч. 60, № 9
«О, если б ты могла». Сл. А. Толстого Соч. 38, № 4
«Подвиг». Сл. А. Хомякова. Соч. 60, № 11
«Разочарование». Сл. П. Коллена, пер. А. Горчаковой. Соч. 65, № 2
«Растворил я окно». Сл. К. Р. Соч. 63, № 2
«Серенада Дон Жуана». Сл. А. Толстого. Соч. 38, № 1
«Смерть». Сл. Д. Мережковского. Соч. 57, № 5
«Соловей». (Из цикла «Песни западных славян»). Сл. А. Пушкина (из Стефановича). Соч. 60, № 4
«Страшная минута». Сл. П. Чайковского Соч. 28, № 6

Шаляпин Ф.
«Ах вы, песни мои, песни». Сл. Ф. Шаляпина

«Песня революции» («К оружию, граждане, к знаменам!»). Сл. Ф. Шаляпина

Шуберт Ф.
«В путь». (Из цикла «Прекрасная мельничиха»). Сл. В. Мюллера, пер. И. Тюменева. Соч. 25, № 1
«Двойник». (Из сборника «Лебединая песня»). Сл. Г. Гейне, пер. М. Свободина. № 13
«Мельник и ручей». (Из цикла «Прекрасная мельничиха»). Сл. В. Мюллера, пер. И. Тюменева. Соч. 25, № 19
«На мельнице». (Из цикла «Прекрасная мельничиха»). Сл. В. Мюллера, пер. И. Тюменева. Соч. 25, № 8
«Нетерпение». (Из цикла «Прекрасная мельничиха»). Сл. В. Мюллера, пер. И. Тюменева. Соч. 25, № 5
«Приют». (Из сборника «Лебединая песня»). Сл. Л. Рельштаба, пер. А. Горчаковой. № 5
«Серенада». (Из сборника «Лебединая песня»). Сл. Л. Рельштаба, пер. А. Апухтина и М. Слонова. № 4
«Скиталец». Сл. Г. Шмидта (из Ш. Любека). Соч. 4, № 2
«Смерть и девушка». Сл. М. Клаудиуса, перевод 3. Соч. 7, № 3
«Шарманщик». (Из цикла «Зимний путь»). Сл. В. Мюллера, пер. И. Тюменева. Соч. 89, № 24

Шуман Р.
«Во сне я горько плакал» (из цикла «Любовь поэта»). Сл. Г. Гейне, пер. М. Михайлова. Соч. 48, № 13
«Вы злые, злые песни». (Из цикла «Любовь поэта»). Сл. Г. Гейне, пер. М. Слонова. Соч. 48, № 16
«Два гренадера». Сл. Г. Гейне, пер. М. Михайлова. Соч. 49, № 1
«И ночью я видел все тебя». (Из цикла «Любовь поэта»). Сл. Г. Гейне, пер. Ф. Берга. Соч. 48, № 14
«Я не сержусь». (Из цикла «Любовь поэта»). Сл. Г.Гейне, пер. Ф. Берга. Соч. 48, № 7

Энгель Ю.
«И зорок глаз, и крепки ноги». Сл. С. Фруга. Соч. 10, № 2
«Товарищ»
«Ребенок в колыбели»

Языков М.
«Лес шумит»... Сл. М. Языкова

Якобсон М.
Романсы

РУССКИЕ НАРОДНЫЕ ПЕСНИ

«Ах Настасья, ты Настасья»
«Ах не одна во поле дороженька»
«Ах ты доля, моя доля» (каторжная)
«Ах ты зимушка-зима»
Былина об Илье Муромце. (Записано в Нижегородской губ.). Аранж. Н. Кедрова
Былина о царе Иване Васильевиче Грозном. Аранж. С. Ляпунова. Соч. 48
«Было у тещеньки семеро зятьев». Аранж. А. Лядова
«Быстрей летите, кони» («Что вы голову повесили, соколики?»)
«Быстры, как волны, все дни нашей жизни». Сл. А. Серебрянского
«Вдоль да по речке»
«Вдоль по Питерской». Аранж. Ф. Кенемана
«Вечерний звон». Сл. И. Козлова
«Вниз по матушке, по Волге»
«Во субботу день ненастный». Аранж. Ф. Кенемана
«Вот мчится тройка удалая»
«Вот на пути село большое»
«Выхожу один я на дорогу». Муз. Е. Шашиной, сл. М. Лермонтова
«Глухой, неведомой тайгою»
«Дубинушка». Сл. В. Богданова, Ф. Шаляпина
«Есть на Волге утес». Музыка и слова А. Навроцкого
«Замучен тяжелой неволей»
«Зачем сидишь до полуночи?»
«Из-за острова на стрежень». Сл. Д. Садовникова
«Из-под дуба, из-под вяза»
«Как по ельничку, по березничку»
«Кари глазки»
«Колодники»
«Коробейники». Сл. Н. Некрасова
«Легенда о двенадцати разбойниках»
«Липа вековая»
«Лучинушка»
«Меж крутых бережков». Сл. М. Ожегова
«На заре было на зорюшке»
«Не велят Маше за реченьку ходить»
«Не осенний мелкий дождичек». Сл. А. Дельвига
«Не судите меня, не браните»
«Не шуми, мати, зеленая дубравушка»
«Ноченька». Аранж. М. Слонова
«Однозвучно гремит колокольчик»
«Ни кола, ни двора» (Песня Бобыля)
«Песня сибирских стрелков»
«Помню, я еще молодушкой была». Сл. Е. Гребенки

«По пыльной дороге телега несется»
«Потеряла я колечко»
«Прощай, радость». Аранж. В. Каратыгина
«Ревела буря, дождь шумел» («Гибель Ермака»). Сл. К. Рылеева
«Через речку, речку быструю» («Селезень»)
«Славное море, священный Байкал». Сл. Д. Давыдова
«Смело, товарищи, в ногу»
«Солнце всходит и заходит»
«Среди долины ровныя». Сл. А. Мерзлякова
«Степь да степь кругом»
«Тилим-бом...»
«Ты взойди, взойди, солнце красное»
«Тройка мчится, тройка скачет»
«Укажи мне такую обитель». Сл. Н. Некрасова
«Улица широкая, да жизнь одинокая»
«Что за песни распевает наша Русь!»
«Эх, ты, Ванька». С напева Е. Прозоровой
«Эй, ухнем!» Аранж. Ф. Кенемана

УКРАИНСКИЕ НАРОДНЫЕ ПЕСНИ

«Без тебе, Олесю»
«Вечер на дворе». Дуэт
«Взяв бы я бандуру»
«Вітер віе над горою»
«Ворскла речка невеличка»
«Де згода в симействе»
«Де ти бродиш, моя доля?» Дуэт
«Дивлюсь я на небо»
«Заповіт» («Як умру, то поховайте»). Сл. Т. Шевченко
«Козак»
«Комарище» («Ой, що ж то за шум учинився?»)
«Ой, джигуне, джигуне». Аранж. Д. Усатова
«Ой, зелений дубе, на яр похилився»
«Ой з-за горі та буйний вітер віе»
«Ой зійди, зійди ти, зіронько та вечірняя»
«Ой зийшла зоря та и вечеровая»
«Ой не шуми, луже, зелений байраче»
«Ой та ішов козак з Дону»
«Ой у лузі, та ще й при березі»
«Ой я нещасний»
«Повій, вітре, на Вкраиїу»
«Пора, мати, жито жати»
«Реве та стогне Дніпр широкий». Сл. Т. Шевченко
«Сонце низенько, вечір близенько»
«Та не жури мене, моя мати»
«Та нема в світі гірш нікому»
«У мене був коханий рідний край»
«У сусіда хата біла»

ПРОЗА И СТИХИ

Андреев Л.
«Жизнь Василия Фивейского»

Байрон Дж.
«Манфред», драматическая поэма. (С музыкой Р. Шумана. Соч. 115)

Горький М.
«Город желтого дьявола»
«Песня о Буревестнике»
«Прекрасная Франция»
«Человек»

Надсон С.
«Грезы»

Некрасов Н.
«Застенчивость»

Полонский Я.
«Орел и змея»

Скиталец (С. Петров)
«Колокольчики, бубенчики звенят»
«Кузнец»
«Узник»
«Хор певчих»
«Я упал с облаков»

И. БОЯРСКИЙ

ГРАММОФОННЫЕ ЗАПИСИ Ф. И. ШАЛЯПИНА

В 1898 г. на фонографе были произведены любительские записи голоса Ф. И. Шаляпина. С аккомпанементом фортепьяно он напел шесть произведений. Это песня Варяжского гостя («Садко» Н. Римского-Корсакова), «Заклинание цветов» («Фауст» Ш. Гуно), песня Галицкого («Князь Игорь» А. Бородина), «Узник» А. Рубинштейна, «Во сне я горько плакал» Р. Шумана и народная песня «Ноченька».

Записи эти сохранились у автора данной дискографии, но из-за крайней их технической несовершенности очень трудно получить даже приблизительное представление о голосе молодого Шаляпина. Певец остался неудовлетворенным качеством звучания и больше не записывался на фонографе.

При появлении и усовершенствовании граммофона техника записи шагнула вперед. В Риге была построена фабрика граммофонных пластинок, и граммофон стал входить в обиход русских людей.

Сначала Шаляпин, так же как и другие известные певцы того времени, в том числе Баттистини, Карузо, Собинов и Руффо, отнесся с недоверием к граммофонной записи, тем более что уже потерпел неудачу с фонографом.

Однако приехавший в Россию представитель английского общества «Граммофон» Фред Гайсберг уговорил Шаляпина записаться на граммофонных пластинках.

Сведения о дате этих первых записей расходятся. Даже сам Гайсберг в своих воспоминаниях называет дату записи 1901 г., а в статье, опубликованной в 1938 г. в майском номере журнала «Граммофон», указывает 1902 г. Последнюю дату подтверждает и фирма «His Master's Voice», которая, поздравляя в 1933 г. Шаляпина с его шестидесятилетием и тридцатилетием записи его на граммофонных пластинках, вручила певцу «Золотой диск», на котором были указаны годы 1902—1933. Журнал «Граммофон и фонограф» также сообщал о первых восьми шаляпинских записях на пластинках в майском номере 1902 г. Это были односторонние граммофонные пластинки среднего размера — диаметром 25 *см*, так называемые «гранды» (таблица № 1).

Звучание данных пластинок несравнимо лучше записи на фонографе. Однако Шаляпин опять не был удовлетворен и, несмотря на неоднократные предложения различных граммофонных фирм, не возобновлял записей до 1907 г. К этому времени техника записи и воспроизведения на граммофонных пластинках улучшилась, и они получили широкое распространение среди любителей музыки. Шаляпин стал снова записываться на пластинках фирмы «Граммофон».

С 1907 по 1914 г. он записал на ста трех восковых дисках много арий, романсов и народных песен, перезаписывая некоторые произведения по нескольку раз; но одобрил и разрешил для массового изготовления пластинок взыскательный певец только шестьдесят произведений. Остальные же сорок три записи остались в небольшом количестве на так называемых «пробных» пластинках (с белой этикеткой, без фирменных знаков), выдаваемых только самим исполнителем и хранившихся в архиве фирмы.

Одобренные певцом записи были отпечатаны на пятидесяти восьми односторонних пластинках: одиннадцать произведений на десяти «грандах» (таблица № 1) и сорок девять произведений (таблица № 11) на сорока восьми так называемых «гигантах» (диаметром 30 *см*).

Среди этих записей двадцать восемь арий и дуэтов, двадцать две народные песни (в том числе три украинские), девять романсов и одно произведение духовной музыки. Голос Ша-

ляпина здесь звучит очень хорошо, мощно и ярко (особенно на «гигантах»).
Эти записи Шаляпина пользовались большим успехом как в России, так и за границей.
В Советском Союзе в 1920—1930 гг. Музтрест выпускал массовыми тиражами бо́льшую часть данных пластинок, печатая их с матриц (вывезенных из Риги во время первой мировой войны) на вновь построенном граммофонном заводе на станции Апрелевка Киевской железной дороги, который до сих пор является крупнейшим советским предприятием этого рода.
В числе забракованных Шаляпиным записей, оставшихся только на «пробных» пластинках, были ария Неизвестного из «Аскольдовой могилы» А. Верстовского, «На холмах Грузии» Н. Римского-Корсакова, «Вчера мы встретились» С. Рахманинова, «Баллада» А. Рубинштейна, «Приют» Ф. Шуберта и «Лебедь» Э. Грига.
Эти записи долго оставались неизвестными для широкой публики. Но в семидесятых годах заграничные граммофонные фирмы начали просматривать невыпущенные записи известных певцов и лучшие из них переписывать на долгоиграющие пластинки. Конечно, не были забыты записи, забракованные в свое время Шаляпиным. Фирма «His Master's Voice» выпустила в 1973 г. альбом (из двух долгоиграющих пластинок) «The HMV Treasury Feodor Chaliapin», где вместе с ранее выходившими записями были опубликованы ария Неизвестного из «Аскольдовой могилы» А. Верстовского, «На холмах Грузии» Н. Римского-Корсакова, «Вчера мы встретились» С. Рахманинова и «Лебедь» Э. Грига.
Советской фирмой «Мелодия» в 1972 г. на долгоиграющей пластинке № 028551/2 была помещена ария Неизвестного из «Аскольдовой могилы» А. Верстовского и в 1974 г. на такой же пластинке за № 033595/6 «На холмах Грузии» Н. Римского-Корсакова и «Вчера мы встретились» С. Рахманинова.
Эти записи, конечно, уступают по звучанию пластинкам, одобренным Шаляпиным, но все же они представляют большой интерес для ценителей искусства великого певца.
Первая мировая война прервала деятельность Шаляпина в данной области. Когда же он в 1921—1922 гг. выехал на гастроли в Западную Европу и Америку, то возобновил контракт на записи с английской фирмой «His Master's Voice» — «Голос его хозяина» (бывшая фирма «Граммофон»).
В Англии и Соединенных Штатах им были сделаны на восковых дисках пятьдесят восемь записей разных произведений, причем он перезаписывал некоторые из них по нескольку раз. И в этот раз певец отнесся к отбору записей для массового выпуска с обычной для него взыскательностью *, одобрив только двадцать произведений (таблицы № 3 и 4) — восемь арий, десять романсов и две народные песни.
В числе «пробных» пластинок за 1921—1922 гг. оказалась: «Старая песня» и «Стихи в альбом» Э. Грига, напечатанные лишь в 1973 г. в вышеупомянутом альбоме «The HNV Treasury Feodor Chaliapin», и единственная запись его чтения стихов С. Надсона «Грезы», сделанная 31 января 1922 г. **, воспроизведенная фирмой «Мелодия» в 1972 г. на долгоиграющей пластинке № 028551/2.
После отъезда за границу Шаляпин за годы 1923—1936 сделал на восковых дисках двести восемьдесят записей, напевая некоторые произведения по три-четыре раза.
В это время певец с еще большей требовательностью проверял качество своих записей и разрешил для печатания пластинок только девяносто семь произведений; в их число входят пятьдесят одна ария и дуэты, двадцать восемь романсов, двенадцать народных песен и шесть произведений духовной музыки.
Эти записи производились двумя способами: до 1925 г. — акустическим (девятнадцать), начиная с 1925 г. — электрическим (семьдесят восемь).
Здесь, как и прежде, преобладает русская музыка (из отечественных композиторов Шаляпин чаще всего обращался к М. Мусоргскому). Голос Шаляпина звучит великолепно, и трудно поверить, что певец записывался в возрасте от 50 до 63 лет.
Последние его записи были сделаны во время гастролей в Токио, где он записал два своих любимых произведения: «Блоху» (ее он напел пять раз) и «Эй, ухнем» (эта песня напета четыре раза) и на матрице начертал: «Федор Шаляпин февраля 6 1936 Токио». В числе пробных пластинок были следующие редкие записи: сцены из «Моцарта и Сальери» Н. Римского-Корсакова (записано в 1927 г. во время концертного исполнения оперы в «Royal Al-

* В эти годы как в Советском Союзе, так и за границей для экономии материалов, в особенности импортного шеллака, пластинки стали выпускать с записью на двух сторонах.

** Исполнение этого стихотворения, Шаляпин в свое время отшлифовал под руководством своего друга, известного драматического артиста Мамонта Дальского, и читал «Грезы» ученикам «шаляпинской» студии.

bert Hall, London»), «Куплеты», «Заклинание цветов» и «Серенада» Мефистофеля из «Фауста» Ш. Гуно, записанные в 1928 г. во время спектакля со сцены Лондонского оперного театра «Covent Garden», «На воздушном океане» и «Я тот, которому внимала» из «Демона» А. Рубинштейна, записанные в 1925 г. Все эти записи даны в том же альбоме «The HMV Treasury Feodor Chaliapin».

За время от первой своей пластинки («Как король шел на войну» Ф. Кенемана) и до последней («Блоха» М. Мусоргского и «Эй, ухнем») Шаляпин сделал четыреста пятьдесят записей на восковых дисках. Такого числа записей не было ни у одного певца его времени — даже знаменитый Карузо записал только двести шестьдесят шесть произведений.

Однако из огромного числа записей Шаляпин после тщательного прослушивания разрешил для размножения только сто восемьдесят пять произведений; среди них восемьдесят девять арий и дуэтов, пятьдесят один романс, тридцать восемь народных песен и семь духовных произведений.

К сожалению, Шаляпин не записывался в ансамблях, за исключением нескольких дуэтов, и не участвовал в записях полных опер, которые в это время уже практиковались за границей.

Правда, граммофонная фирма «His Master's Voice» сделала смелый для того времени шаг— она записала с участием великого русского певца несколько сцен из разных опер прямо со спектаклей Лондонского оперного театра «Covent Garden». Так, 31 мая 1926 г. были записаны сцены из «Мефистофеля» А. Бойто, 22 июня 1928 г. сцены из «Фауста» Ш. Гуно и 4 июля 1928 г. сцены из «Бориса Годунова» М. Мусоргского. Та же фирма 11 октября 1927 г. со сцены «Royal Albert Hall, London» записала во время концертного исполнения сцены из «Моцарта и Сальери» Н. Римского-Корсакова. Эти записи звучат хуже студийных, но дают значительно более полное представление о Шаляпине — оперном певце и актере.

Большая часть записей Шаляпина неоднократно переписывалась в Советском Союзе и выпускалась массовыми тиражами на обычных граммофонных пластинках (78 оборотов).

Фирма «Мелодия» (использовав коллекцию пластинок автора данной дискографии) выпустила в 1967 г. альбом «Искусство Шаляпина» из восьми долгоиграющих пластинок, куда вошло сто четыре произведения, напетых им за время 1901—1902(?) г. — 1936 г. В семидесятых годах фирма «Мелодия» выпустила еще три долгоиграющие пластинки, куда вошли кроме ранее опубликованных записей «пробные»: «Грезы» С. Надсона, ария Неизвестного из «Аскольдовой могилы» А. Верстовского, «На холмах Грузии» Н. Римского-Корсакова, «Вчера мы встретились» С. Рахманинова и сцены из «Моцарта и Сальери» Н. Римского-Корсакова. Фирмой «Мелодия» также сданы в производство две долгоиграющие пластинки с записями других «пробных» пластинок.

Ниже приводится уточненный по последним данным список граммофонных пластинок (на 78 оборотов) Ф. И. Шаляпина, получивших массовое распространение.

I. ПЛАСТИНКИ ОДНОСТОРОННИЕ «ГРАНД»

(диаметром 25 *см*)

АКУСТИЧЕСКИЕ ЗАПИСИ

Общество «Граммофон»

«Как король шел на войну» Ф. Кенемана (с ф-но)
1901 22820

«Ах ты, солнце, солнце красное» М. Слонова (с ф-но)
1901 22821

«Элегия» В. Корганова (с ф-но)
1901 22822

Куплеты Мефистофеля из оп. «Фауст» Ш. Гуно (с ф-но)
1901 22823

«Разочарование» П. Чайковского (с ф-но)
1901 22824

«Соловей» П. Чайковского (с ф-но)
1901 22825

«Ноченька»
1901 22891

Ария Сусанина из оп. «Иван Сусанин» М. Глинки (с ф-но)
1901 22892

«Былина об Илье Муромце» (с вокальным квартетом)
1913 4-22579

Песня Варяжского гостя из оп. «Садко» Н. Римского-Корсакова (с ф-но)
1913 4-22580

«Она хохотала» Г. Лишина (с ф-но)
1913 4-22581

«Соловей» П. Чайковского (с ф-но)
1913 4-22583

«Былина о царе Иване Васильевиче Грозном» С. Ляпунова (с вокальным квартетом)
1913 4-22585

«Было у тещеньки семеро зятьев» (с вокальным квартетом)
1913 4-22586
«Ой, зелений дубе»; «Комарище», на украинском яз. (с вокальным квартетом)
1913 22587
«Ода Сафо» И. Брамса (с ф-но)
1914 4-22669
«Прощальное слово» М. Слонова (с ф-но)
1914 4-22722
«Узник» А. Рубинштейна (с ф-но)
1914 4-22724

II. ПЛАСТИНКИ ОДНОСТОРОННИЕ «ГИГАНТ»

(диаметром 30 *см*)

Общество «Граммофон»

«Песня убогого странника» А. Маныкина-Невструева (с хором)
1907 022092
«Как король шел на войну» Ф. Кенемана (с ф-но)
1907 022093
Пролог из оп. «Мефистофель» А. Бойто, на итальянском яз. (с оркестром)
1907 022094
Серенада Мефистофеля из оп. «Фауст» Ш. Гуно (с оркестром)
1907 022095
«Блоха» М. Мусоргского (с оркестром)
1907 022096
Куплеты Мефистофеля из оп. «Фауст» Ш. Гуно (с оркестром)
1907 022097
Рондо Фарлафа из оп. «Руслан и Людмила» М. Глинки (с оркестром)
1908 022109
Ария Сусанина из оп. «Иван Сусанин» М. Глинки (с оркестром)
1908 022111
Стансы Нилаканты из оп. «Лакме» Л. Делиба (с оркестром)
1908 022112
Ария Руслана из оп. «Руслан и Людмила» М. Глинки (с оркестром)
1908 022113
«Дубинушка» (с хором)
1908 022114
«Ты взойди, солнце красное» (с хором)
1908 022115
«Лучинушка»
1908 022129
Ария дона Базилио из оп. «Севильский цирюльник» Дж. Россини, на итальянском яз. (с оркестром)
1908 052222
Монолог Пимена из оп. «Борис Годунов» М. Мусоргского (с оркестром)
1910 022157
«Ноченька»
1910 022159
«Ой, у лузі та ще при березі», на украинском яз. (с хором)
1910 022180
Песня Еремки из оп. «Вражья сила» А. Н. Серова (с оркестром балалаек и хором)
1910 022181
«Вниз по матушке, по Волге»; «Из-под дуба» (с хором)
1910 022182
«Заклинание цветов» из оп. «Фауст» Ш. Гуно (с оркестром)
1910 022183
«Эх ты, Ванька»
1910 022184
«Зашумела, разгулялась» В. Соколова (с ф-но)
1910 022185
«Дубинушка» (с хором)
1910 022186
«Ты взойди, солнце красное» (с хором)
1910 022187
«Солнце всходит и заходит» (с хором)
1910 022188
«Лучинушка»
1910 022189
Ария Филиппа из оп. «Дон Карлос» Дж. Верди, на итальянском яз. (с оркестром)
1910 052292
Сцена у церкви из оп. «Фауст» Ш. Гуно с М. Михайловой (с оркестром)
1910 024039
Песня Варлаама из оп. «Борис Годунов» М. Мусоргского (с оркестром)
1911 022208
«Не велят Маше за реченьку ходить»
1911 022213
Прощание Бориса с сыном из оп. «Борис Годунов» М. Мусоргского (с оркестром)
1911 022222
Смерть Бориса из оп. «Борис Годунов» М. Мусоргского (с оркестром и хором)
1911 022223
Песня Галицкого из оп. «Князь Игорь» А. Бородина (с оркестром)
1911 022224
«Не плачь, дитя» из оп. «Демон» А. Рубинштейна (с оркестром)
1911 022225
«Ныне отпущаеши» М. Строкина (с хором)
1911 022226
Рассказ Пимена из оп. «Борис Годунов» М. Мусоргского (с оркестром)
1911 022252

«Два гренадера» Р. Шумана (с оркестром)
1911 022261
«На воздушном океане» из оп. «Демон» А. Рубинштейна (с оркестром). Партию Тамары исполняет М. Коваленко
1911 022262
«Не осенний мелкий дождичек» (с хором)
1911 022263
«Вакхическая песня» А. Глазунова, на французском яз. (с оркестром)
1912 032260
«Марсельеза» К. Руже де Лиля, на французском яз. (с оркестром)
1912 032261
Ария Оровезо из оп. «Норма» В. Беллини, на итальянском яз. (с оркестром и хором)
1912 052353
Ария дона Базилио из оп. «Севильский цирюльник» Дж. Россини, на итальянском яз. (с оркестром)
1912 052354
Пролог из оп. «Мефистофель» А. Бойто, на итальянском яз. (с оркестром)
1912 052355
Каватина Родольфо из оп. «Сомнамбула» В. Беллини, на итальянском яз. (с оркестром)
1912 052356
Воззвание Бертрама из оп. «Роберт-Дьявол» Дж. Мейербера, на итальянском яз. (с оркестром)
1912 052387
Каватина Альфонсо из оп. «Лукреция Борджиа» Г. Доницетти, на итальянском яз. (с оркестром)
1912 052388
Каватина Сильвы из оп. «Эрнани» Дж. Верди, на итальянском яз. (с оркестром)
1912 052389

III. ПЛАСТИНКИ ДВУСТОРОННИЕ «ГРАНД»

АКУСТИЧЕСКИЕ ЗАПИСИ

«His Master's Voice»

ДА100
Песня Варлаама из оп. «Борис Годунов» М. Мусоргского (с оркестром) 1922
Песня Галицкого из оп. «Князь Игорь» А. Бородина (с оркестром) 1923

ДА101
Пролог из оп. «Мефистофель» А. Бойто, на итальянском яз. (с оркестром) 1922
Каватина Родольфо из оп. «Сомнамбула» В. Беллини, на итальянском яз. (с оркестром) 1922

«His Master's Voice»

AGSA11
2-23318
Ария Коллена из оп. «Богема» Дж. Пуччини, на итальянском яз. (с оркестром) 1924
Песня рыбки из оп. «Мцыри» А. Аренского в исполнении А. Неждановой (с ф-но)

«Victor»

1004
«Благословляю вас, леса» П. Чайковского (с оркестром) 1924
«Солнце всходит и заходит» (с ф-но) 1924

«His Master's Voice»

ДА554
Куплеты Мефистофеля из оп. «Фауст» Ш. Гуно, на французском яз. (с оркестром и хором) 1923
Серенада Мефистофеля из оп. «Фауст» Ш. Гуно, на французском яз. (с оркестром) 1923

ДА555
Ария Лепорелло из оп. «Дон Жуан» В. Моцарта, на итальянском яз. (с оркестром) 1923

ДА621
«Дубинушка» (с оркестром и хором) 1923
«Вдоль по Питерской» (с оркестром) 1924

ЭЛЕКТРИЧЕСКИЕ ЗАПИСИ

ДА891
Песня Галицкого из оп. «Князь Игорь» А. Бородина (с оркестром) 1927
Песня Варлаама из оп. «Борис Годунов» М. Мусоргского (с оркестром) 1927

ДА962
Пролог из оп. «Мефистофель» А. Бойто, на итальянском яз. (с оркестром) 1927
Каватина Родольфо из оп. «Сомнамбула» В. Беллини, на итальянском яз. (с оркестром) 1927

ДА993
«Слепой пахарь» Р. Кларка, на английском яз. (с оркестром) 1927
«О, если б мог выразить в звуке» Л. Малашкина, на английском яз. (с оркестром) 1928

ДА994
Ария Лепорелло из оп. «Дон Жуан» В. Моцарта, на итальянском яз. (с оркестром) 1928

ДА1061
«Не велят Маше за реченьку ходить» 1929
«Вдоль по Питерской» (с оркестром балалаек) 1929

ДА1310
Песня герцога из фильма «Дон Кихот» Ж. Ибера, на французском яз. (с оркестром) 1933
Прощальная песня из фильма «Дон Кихот»

Ж. Ибера, на французском яз. (с оркестром) 1933

ДА1311

Серенада Дульсинее из фильма «Дон Кихот» Ж. Ибера, на французском яз. (с оркестром) 1933

Смерть Дон Кихота из фильма «Дон Кихот» Ж. Ибера, на французском яз. (с оркестром) 1933

ДА1371

«Песнь убогого странника» А. Маныкина-Невструева (с оркестром балалаек и хором) 1934

«Ты взойди, солнце красное» (с оркестром балалаек и хором) 1934

IV. ПЛАСТИНКИ ДВУСТОРОННИЕ «ГИГАНТ»

АКУСТИЧЕСКИЕ ЗАПИСИ

«His Master's Voice»

ДВ100

Прощание Бориса из оп. «Борис Годунов» М. Мусоргского (с оркестром) 1922

Смерть Бориса из оп. «Борис Годунов» М. Мусоргского (с оркестром и хором) 1923

ДВ101

«Трепак» М. Мусоргского (с оркестром) 1921

«Как король шел на войну» Ф. Кенемана (с оркестром) 1922

ДВ102

«Два гренадера» Р. Шумана (с оркестром) 1921

«Ночной смотр» М. Глинки (с оркестром) 1921

ДВ103

«Блоха» М. Мусоргского (с оркестром) 1921

Песня Варяжского гостя из оп. «Садко» Н. Римского-Корсакова (с оркестром) 1922

ДВ104

«Не велят Маше за реченьку ходить» 1911

«О, если б мог выразить в звуке» Л. Малашкина (с ф-но) 1921

ДВ105

«Пророк» Н. Римского-Корсакова (с оркестром) 1921

«Эй, ухнем» Ф. Шаляпина — Ф. Кенемана (с оркестром) 1922

ДВ107

«Под камнем могильным» Л. Бетховена, на итальянском яз. (с оркестром) 1921

Ария дона Базилио из оп. «Севильский цирюльник» Дж. Россини, на итальянском яз. (с оркестром) 1922

ДВ612

Монолог Пимена из оп. «Борис Годунов» М. Мусоргского (с оркестром) 1922

Монолог Бориса из оп. «Борис Годунов» М. Мусоргского (с оркестром) 1923

ДВ691

«Эх ты, Ванька» 1922

Каватина Алеко из оп. «Алеко» С. Рахманинова (с оркестром) 1923

ДВ757

«Последний рейс» Э. Альнеса (с ф-но) 1921

«Соловей» П. Чайковского (с ф-но) 1921

«Victor»

88665

(односторонняя)

Ария Филиппа из оп. «Дон Карлос» Дж. Верди, на итальянском яз. (с оркестром) 1922

«His Master's Voice»

ДВ758

Ария Сусанина из оп. «Иван Сусанин» М. Глинки (с оркестром) 1923

Речитатив и финал из оп. «Иван Сусанин» М. Глинки (с оркестром) 1924

ДВ799

Ария Игоря из оп. «Князь Игорь» А. Бородина (с оркестром) 1924

Ария Кончака из оп. «Князь Игорь» А. Бородина (с оркестром) 1924

ДВ881

«Сомнение» М. Глинки (с ф-но и скрипкой) 1924

«Рог» А. Флежье, на французском яз. (с оркестром) 1924

«Victor»

Общество «Граммофон»

15-1045

Воззвание Бертрама из оп. «Роберт-Дьявол» Дж. Мейербера, на итальянском яз. (с оркестром) 1924

Ария Филиппа из оп. «Дон Карлос» Дж. Верди, на итальянском яз. (с оркестром) 1910

ЭЛЕКТРИЧЕСКИЕ ЗАПИСИ

«His Master's Voice»

ДВ899

Сцена у церкви из оп. «Фауст» Ш. Гуно, на французском яз. (с оркестром). Вторая часть сцены выходила в двух вариантах. Партию Маргариты исполняет F. Austral. 1925

ДВ900

Сцена коронации из оп. «Борис Годунов» М. Мусоргского (с оркестром и хором) 1925

ДВ932

«Блоха» М. Мусоргского (с оркестром) 1926

Ария дона Базилио из оп. «Севильский цирюльник» Дж. Россини, на итальянском яз. (с оркестром) 1926

ДВ933

«Два гренадера» Р. Шумана (с оркестром) 1926
«Ночной смотр» М. Глинки (с оркестром) 1926

ДВ934

Прощание с сыном из оп. «Борис Годунов» М. Мусоргского (с оркестром) 1926
Смерть Бориса из оп. «Борис Годунов» М. Мусоргского (с оркестром и хором) 1926, 1927. Запись выходила в двух вариантах.

ДВ940

Пролог из оп. «Мефистофель» А. Бойто, на итальянском яз. (с оркестром) 1926
Хор из пролога («Дева Мария») к оп. «Мефистофель» А. Бойто, на итальянском яз. (с оркестром) 1926

ДВ942

Баллада Мефистофеля со свистом из оп. «Мефистофель» А. Бойто, на итальянском яз. (с оркестром) 1926
Сцена в аду из оп. «Мефистофель» А. Бойто (с оркестром и хором) 1926

Пластинки за № ДВ940 и 942 были записаны Ф. И. Шаляпиным во время спектакля «Мефистофель» со сцены Лондонского оперного театра «Ковент-Гарден» 31 мая 1926 г.

«Victor»

6783

«Блоха» М. Мусоргского (с оркестром) 1927
Ария дона Базилио из оп. «Севильский цирюльник» Дж. Россини, на итальянском яз. (с оркестром) 1927

«His Master's Voice»

ДВ1068

«Как король шел на войну» Ф. Кенемана (с оркестром) 1927
«Под камнем могильным» Л. Бетховена (с оркестром). Запись выходила в двух вариантах. 1927

ДВ1096

Смерть Дон Кихота из оп. «Дон Кихот» Ж. Массне, на французском яз. (с оркестром). Партию Дульсинеи исполняет O. Kline. 1927

ДВ1103

«Эй, ухнем» Ф. Шаляпина — Ф. Кенемана (с оркестром) 1927
«Пророк» Н. Римского-Корсакова (с оркестром) 1927

ДВ1104

Песня Варяжского гостя из оп. «Садко» Н. Римского-Корсакова (с оркестром) 1927
Ария Кончака из оп. «Князь Игорь» А. Бородина (с оркестром) 1927

ДВ1181

Сцена с сыном и монолог Бориса из оп. «Борис Годунов» М. Мусоргского (с оркестром). Партию Федора исполняет M. Carosio. 1928
«Тяжка десница грозного судии» из оп. «Борис Годунов» М. Мусоргского (с оркестром). Запись выходила в двух вариантах. 1928

ДВ1182

«Уф, тяжело! Дай дух переведу» из оп. «Борис Годунов» М. Мусоргского (с оркестром) 1928
Хор бояр из оп. «Борис Годунов» М. Мусоргского (с оркестром) 1928

ДВ1183

«Жаль, Шуйского нет князя» из оп. «Борис Годунов» М. Мусоргского (с оркестром). Партию Шуйского исполняет A. Bada. 1928
Прощание Бориса с сыном из оп. «Борис Годунов» М. Мусоргского (с оркестром) 1928

ДВ3464

Молитва Бориса из оп. «Борис Годунов» М. Мусоргского (с оркестром) 1928
Смерть Бориса из оп. «Борис Годунов» М. Мусоргского (с оркестром и хором). Партию Федора исполняет M. Carosio. 1928

Пластинки за № ДВ1181, 1182, 1183 и 3464 были записаны Ф. И. Шаляпиным во время спектакля «Борис Годунов» со сцены Лондонского оперного театра «Ковент-Гарден» 4 июля 1928 г.

ДВ1184

«Двойник» Ф. Шуберта (с оркестром) 1928
«Смерть и девушка» Ф. Шуберта (с оркестром) 1928

ДВ1189

«Увидимся мы снова» и сцена вальса из оп. «Фауст» Ш. Гуно, на французском яз. (с оркестром и хором). Партию Фауста исполняет J. Hislop и партию Зибеля J. Langier. 1928
Каватину Фауста из оп. «Фауст» Ш. Гуно, на французском яз. исполняет J. Hislop (с оркестром) 1928

Пластинка за № ДВ1189 была записана во время спектакля со сцены Лондонского оперного театра «Ковент-Гарден» 22 июня 1928 г.

ДВ1342

«Рог» А. Флежье, на французском яз. (с оркестром) 1929
«Старый капрал» А. Даргомыжского (с оркестром) 1929

ДВ1352

«Прощай, радость» (с ф-но) 1929
«Она хохотала» Г. Лишина (с ф-но) 1929

ДВ1437

Куплеты Мефистофеля из оп. «Фауст» Ш. Гуно, на французском яз. (с оркестром и хором). Партию Вагнера исполняет M. Cozette. 1930
Серенада Мефистофеля из оп. «Фауст» Ш. Гуно, на французском яз. (с оркестром). Запись выходила в двух вариантах. 1930

ДВ1469
«Из-за острова на стрежень» (с ф-но) 1930
«Сомнение» М. Глинки (с ф-но и виолончелью) 1931

«Victor»

15422
«Сомнение» М. Глинки (с ф-но и скрипкой) 1930
«Ноченька» (с ф-но) 1930

«His Master's Voice»

ДВ1510
«Ныне отпущаеши» М. Строкина (с хором) 1931
«Покаяние» А. Веделя (с хором) 1931

ДВ1511
«Трепак» М. Мусоргского (с оркестром) 1929
Песня Еремки из оп. «Вражья сила» А. Н. Серова (с оркестром балалаек и хором) 1931

ДВ1525
«Элегия» Ж. Массне (с ф-но и виолончелью) 1931
«Персидская песня» А. Рубинштейна (с оркестром) 1931

ДВ1530
Рондо Фарлафа из оп. «Руслан и Людмила» М. Глинки (с оркестром) 1931
Ария Мельника из оп. «Русалка» А. Даргомыжского (с оркестром) 1931

ДВ1531
Сцена сумасшествия из оп. «Русалка» А. Даргомыжского (с оркестром). Партию князя исполняет Г. Поземковский. 1931

ДВ1532
Монолог Бориса из оп. «Борис Годунов» М. Мусоргского (с оркестром) 1931
«Уф, тяжело» из оп. «Борис Годунов» М. Мусоргского (с оркестром) 1931

ДВ1699
«Ныне отпущаеши» М. Строкина (с хором) 1932
«Покаяние» А. Веделя (с хором) 1932

ДВ1700
«Двенадцать разбойников» (с хором) 1932
«Вниз по матушке, по Волге» (с хором) 1932

ДВ1701
«Сугубая ектения» А. Гречанинова (с органом и хором) 1932
«Верую» А. Архангельского (с хором) 1932

ДВ2145
Каватина Алеко из оп. «Алеко» С. Рахманинова (с оркестром) 1929
«Ноченька» (с ф-но) 1930

ДВ3463
«Очи черные» (с оркестром балалаек и хором) 1927
«Узник» А. Рубинштейна (с ф-но) 1930

4540
«Очи черные» (с оркестром балалаек и хором) 1927
«Элегия» Ж. Массне (с ф-но и виолончелью) 1931

«Victor»

1277, 1490

«Блоха» М. Мусоргского (с ф-но) 1936
«Эй, ухнем!» Ф. Шаляпина — Ф. Кенемана (с ф-но) 1936

Последняя граммофонная пластинка Ф. И. Шаляпина с его любимыми произведениями «Блоха» и «Эй, ухнем!» с аккомпанементом фортепьяно была записана в Токио во время его гастролей в Японии и отмечена на пластинке его автографом: «Федор Шаляпин февраля 6 1936 Токио».

Сведения о граммофонных записях Ф. И. Шаляпина заимствованы из журналов: «Граммофон и фонограф», «Граммофон и фотография», «Свет и звук», «Новости граммофона», «Граммофонный мир», «Пишущий амур», «Граммофонная жизнь», «Машинный мир», «Граммофон», выходивших до революции в России, итальянского справочника о певцах: «Le Grandi Voci» (Dizionario criticobiografico dei cantanti con Discografia Operistica) direttore R. Colletti, английских каталогов граммофонных пластинок: «Voices of Past» by J. Bennett, «The International Red Label Catalogue of DB and DA His Master's Voice Recordings by J. Bennett and E. Hughes, a Discography by A. Kelly» и материалов, присланных по просьбе издательства «Искусство» английской граммофонной фирмой «His Master's Voice».

В. ГАРМАШ

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ, ПОСВЯЩЕННЫЕ Ф. И. ШАЛЯПИНУ

Амани Н.
«Бородино», баллада. Сл. М. Лермонтова. Соч. 10

Анцев М.
Романсы. Соч. 18

Аренский А.
«Волки», баллада. Сл. А. Толстого. Соч. 58

Ахрон И.
«Призрак». Пер. В. Коломийцова

Багриновский М.
«Баллада». Сл. М. Лермонтова

Блейхман Ю.
«Курган», баллада. Сл. А. Толстого. Соч. 26, № 1
«У приказных ворот», шуточная песня. Сл. А. Толстого. Соч. 26, № 3

Бюхнер А.
«Темнота и туман». Сл. А. Толстого
«У моря». Сл. А. Толстого

Василенко С.
«Вирь», поэма. Сл. И. Бунина. Соч. 6, № 1
«Вдова», поэма. Сл. Я. Полонского. Соч. 6, № 2

Глиэр Р.
«Кузнецы». Сл. П. Я. (П. Якубовича). Соч. 22

Гречанинов А.
«На распутье». Музыкальная картина. Сл. И. Бунина. Соч. 21

Добровейн И.
«О чем ты воешь, ветр ночной?» Сл. Ф. Тютчева. Соч. 7, № 7
«Фантазия». Сл. Ж. де Нерваля. Соч. 7, № 5

Ибер Ж.
Песня герцога, из к-ма «Дон Кихот». Сл. А. Арну
Песня Дульцинее, из к-ма «Дон Кихот» Сл. А. Арну
Предсмертная песня Дон Кихота, из к-ма «Дон Кихот». Сл. А. Арну
Прощальная песня Дон Кихота, из к-ма «Дон Кихот». Сл. А. Арну

Кенеман Ф.
«Как король шел на войну». Сл. А. Колтоновского (по М. Конопницкой). Соч. 7, № 6
«Король Аладин». Сл. С. Иванова-Райкова. Соч. 10, № 2
«Кузнец». Сл. Скитальца (С. Петрова). Соч. 8, № 2
«Три дороги», дума. Сл. А. Колтоновского (по М. Конопницкой). Соч. 7, № 5
«Чувств и дум несметный рой». Сл. А. Жемчужникова. Соч. 8, № 1

Козаков
«Святогор» («На горе стоит заставою»). Сл. М. Языкова

Колесников Н.
«Дубинушка», народная песня
«Эх, работнички, божий народ», песня. Соч. 75

Копылов А.
«Ты не спрашивай». Сл. А. Толстого. Соч. 38, № 1
«Молитва». Сл. А. Пушкина. Соч. 38, № 2

Корганов В.
«У врат обители святой». Сл. М. Лермонтова

Кочетов Н.
«Песня о Гаральде и Ярославне». Соч. 19
«Я мужик». Сл. Макс. Леонова. Соч. 21, № 1
«Я раб труда». Сл. Макс. Леонова. Соч. 21, № 2
«Армяк». Сл. Макс. Леонова. Соч. 21, № 3

Кусевицкий С.
«Баллада» (для контрабаса)

Кюи Ц.
«Бабень», русская песня

Кюннап И.
«После битвы». Сл. М. Языкова

Массне Ж.
«Если бы вы хотели мне сказать»

Панаев А.
«Внимая ужасам войны». Сл. Н. Некрасова
«Ганна», баллада. Из Л. Мея

Паниев С.
«Песня без изъяна про сироту да про тирана»
«Фатьма», восточный романс

Петров А.
«Не верь». Сл. Червинского

Рахманинов С.
«В душе у каждого из нас». Сл. А. Коринфского. Соч. 34, № 2
«Воскрешение Лазаря». Сл. А. Хомякова. Соч. 34, № 6
«Оброчник». Сл. А. Фета. Соч. 34, № 11
«Судьба». (К 5-й симфонии Бетховена). Сл. А. Апухтина. Соч. 21, № 1
«Ты знал его». Сл. Ф. Тютчева. Соч. 34, № 9

Ренчицкий П.
«Чужое горе», баллада. Сл. А. Толстого. Соч. 4, № 2

Речкунов М.
«Гусляр», песня. Сл. В. Мазуркевича

Римский-Корсаков Н.
Ариозо Царя Ивана (вставное) из оперы «Псковитянка», III д., 2 к.

Сахновский Ю.
«Ой, стоги, стоги!» (Из сюиты «К Родине»). Сл. А. Толстого. Соч. 8, № 1
«Ходит смерть вокруг меня». (Из сюиты «К Родине») Сл. М. Свободина. Соч. 8, № 2
«Кузнец». (Из сюиты «К Родине»). Сл. Скитальца (С. Петрова)
«К Родине». (Из сюиты «К Родине»). Сл. Л. Мельшина (П. Якубовича)
«Ой честь ли то молодцу лён прясти?» Сл. А. Толстого. Соч. 5, № 2

Сибелиус Я. — Фивейский М.
«Грустный вальс». (Из музыки к драме А. Йернефельта «Смерть»). Обр. для баса и ф-но М. Фивейского. Сл. Л. Нелидовой-Фивейской. Соч. 44

Симон А.
«Кошмар», драматический эскиз. Соч. 62
«О, как сильно владеешь ты». Соч. 62

Слонов М.
«Ах ты солнце, солнце красное». Сл. П. Мочалова. Соч. 10, № 1
«Прощальное слово», тюремная песенка. Сл. Скитальца (С. Петрова). Соч. 12, № 1

Стуковенко О.
«Пленник». Сл. А. Хегстрем. Соч. 45

Таскин А.
«Молитвенные аккорды». Сл. В. Лебедева
«Я хочу веселья». Сл. Скитальца (С. Петрова)

Тидеман К.
«Ой, каб Волга-матушка», песня. Сл. А. Толстого
«Орёл». Сл. Зинаиды Ц.

«Песня кузнеца».

Труффи И., Гартевельд В.
«На стогнах войны» («1812 года, 5 августа»). Музыкальная картина в 1 д. Сл. М. Лентовского

Турин В.
«В тюрьме»

Чернявский А.
«Под душистою рябинушкой», песня. Сл. С. Дрожжина
«У колодца», песня. Сл. С. Дрожжина

Черный А.
«Кручина», песня. Сл. Н. Станиловского

Шипович Н.
«У моря». Сл. Слепцова. Соч. 2, № 3.

Эренберг В.
«Свадьба», комическая опера в 1 д. По одноименному рассказу А. Чехова. Соч. 5

Языков М.
«Вырыта заступом яма глубокая». Сл. И. Никитина
«Звезда». Сл. М. Языкова
«Лес шумит и гудит». Сл. М. Языкова
«Одинокая могила». Сл. М. Языкова
«Разрушен храм». Сл. М. Языкова

ПРИМЕЧАНИЯ

СТАТЬИ О Ф. И. ШАЛЯПИНЕ

В. В. Стасов. Радость безмерная. Впервые опубликована в «Новостях и Биржевой газете» 25 февраля 1898 г., в связи с гастролями в Петербурге труппы Русской частной оперы Мамонтова с участием Ф. И. Шаляпина. Центром внимания художественной общественности столицы явилась постановка «Псковитянки» Н. Римского-Корсакова (в последней авторской редакции). Премьера первой редакции оперы состоялась 1 января 1873 г. в Мариинском театре под управлением Э. Направника, который, как писал сам Римский-Корсаков, «был сух, мнения своего не высказывал, но неодобрение было заметно против его воли» («Летопись моей музыкальной жизни», М., 1932, стр. 109). Критика, за исключением Ц. Кюи, также не приняла оперу, и, несмотря на успех у публики, «Псковитянка» вскоре сошла со сцены. Спустя более двадцати лет, в апреле 1895 г., первая опера Римского-Корсакова прошла еще четыре раза в любительском исполнении силами петербургского Общества музыкальных собраний. И только мамонтовский спектакль с Грозным — Шаляпиным, в оформлении В. Васнецова и К. Коровина завоевал «Псковитянке» всеобщее внимание и открыл ей вскоре дорогу на императорскую сцену, где она прочно утвердилась. В настоящем издании статья «Радость безмерная» перепечатана из Собрания сочинений В. В. Стасова в трех томах, т. 3, М., «Искусство», 1952, стр. 229.

Стасов имеет в виду выступление двадцатитрехлетнего Ф. И. Шаляпина в роли Галицкого на сцене Мариинского театра в 1896 г., еще до его перехода в Русскую частную оперу. Следовательно, это было за два года до гастролей мамонтовской оперы, а не за четыре, как пишет Стасов.

В. В. Стасов. Шаляпин в Петербурге. Впервые опубликована в «Новостях и Биржевой газете» 16 ноября 1903 г.

1 В письме к Льву Толстому Стасов еще выше оценивал Шаляпина: «Из всех художников, что у нас теперь есть, — писал он, — живописцев, скульпторов, музыкантов, — он, мне кажется, самый сильный, самый крепкий и полный, самый необыкновенный!.. И талант у него громадный, да на придачу такая ненависть и презрение ко всему скверному и фальшивому в искусстве, как вряд ли у кого еще... А без этой священной, непримиримой ненависти и вражды ко всему ложному и мерзкому нет настоящей любви к тому, что правдиво и хорошо» (Лев Толстой и В. В. Стасов. Переписка. 1878—1906, М., 1929, стр. 273).

2 Эту мысль Стасов продолжает и в письме к И. Е. Репину от 6 сентября 1905 г., говоря о Шаляпине: «Какие чудные, несравненные вещи западного творчества он исполняет со всею громадною своею гениальностью, но тут же рядом что он выносит на свет из нашего собственного арсенала! Какой же иностранец, самый гениальный, способен это понять и сделать! Вот я и торжествую и праздную за нашу землю и за наших людей».

Ю. Энгель. Русская опера и Шаляпин. Впервые опубликована в газете «Русские ведомости» 28 сентября 1899 г. Перепечатана из сборника статей Ю. Энгеля «В опере» (изд. Юргенсона, М., 1911).

1 Здесь автор не прав. К тому времени уже существовали «Черевички» Чайковского и «Ночь перед Рождеством» Римского-Корсакова на один и тот же гоголевский сюжет, «Майская ночь» Римского-Корсакова. Только «Сорочинская ярмарка» Мусоргского могла быть неизвестной Энгелю, так как была закончена уже после смерти композитора его друзьями и последователями и поставлена в 1913 г.

[2] В данном случае Ю. Энгель отражает бытовавшие долгое время ошибочные взгляды, отрицавшие самобытный путь русской певческой школы и признававшие лишь в Шаляпине ее единственного представителя. Бесспорно, что в исполнении Шаляпина новаторская эстетика русской певческой школы получила наиболее законченное выражение, что его творчество явилось вершиной всего развития русского дореволюционного вокально-сценического искусства. Однако реалистические принципы отечественной вокальной школы, в большой мере связанные с народно-исполнительскими традициями, развивались вместе с развитием русской национальной музыки. Они получили уже вполне отчетливое выражение в творчестве таких певцов, как Осип Петров, Анна Петрова-Воробьева, Дарья Леонова и другие артисты, воспитанные на музыке Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, Чайковского и т. д. Еще Даргомыжский отмечал отличительные свойства русской вокальной школы, подчеркивая, что «естественность» и благородство русской школы пения не могут не произвести отрадного впечатления посреди вычур итальянской, криков французской и манерности немецкой школы» (Даргомыжский. Автобиография. Письма, Воспоминания современников. Пг., 1922, стр. 64). Среди певцов дошаляпинского периода яркой национальностью своего искусства выделяются Екатерина Семенова, Бантышев, Лавров, Мельников, Александрова-Кочетова, Лавровская, Хохлов, Стравинский, Прянишников и др. И в XX в. рядом с Шаляпиным блистали такие представители русской оперной школы, как Собинов, Нежданова, Ершов, Алчевский, Дм. Смирнов и другие.

[3] Солодовниковским театр назывался по фамилии владельца театрального здания (Г. Солодовников) на бывш. Большой Дмитровке (ныне Пушкинской улице, где сейчас Московский театр оперетты). В этом помещении давала спектакли труппа Русской частной оперы. В Петербурге она только гастролировала.

Л. Андреев. О Шаляпине. Впервые опубликовано за подписью Джемс Линч (псевдоним Л. Андреева как театрального критика) в газете «Курьер» 8 октября 1902 г. Перепечатано из приложения к журналу «Рампа и жизнь» за 1915 г.

[1] «Блоха» более распространенное название произведения Мусоргского «Песня Мефистофеля в погребке Ауэрбаха» из «Фауста» Гёте.

В. Дорошевич. Шаляпин в Scala. Впервые опубликована в газете «Россия» 14 марта 1901 г. Написана под непосредственным впечатлением от первого выступления Ф. И. Шаляпина в заглавной роли в опере А. Бойто «Мефистофель» на сцене миланского театра La Scala.

Анджело Мазини. Письмо в газету «Новое время». Впервые опубликовано в этой газете 15 марта 1901 г. Так же как и статья В. Дорошевича, является откликом на первое выступление Ф. И. Шаляпина в Милане.

[1] Мазини неоднократно с огромным успехом гастролировал в Москве и Петербурге, пользуясь большой любовью русской публики. О том, как ценил Мазини Ф. И. Шаляпин, говорится в воспоминаниях самого певца. Вспоминает об этом и К. Коровин. Он рассказывает, как «однажды в Париже, не так давно, когда Шаляпин еще не был болен, за обедом в его доме его старший сын Борис после того, как мы говорили с Шаляпиным о Мазини, спросил отца:

— А что, папа, Мазини был хороший певец?— Шаляпин, посмотрев на сына, сказал:

— Да. Мазини не был певец, это вот я, ваш отец, — певец, а Мазини был серафим от бога...» («Константин Коровин вспоминает...», М., «Изобразительное искусство», 1971, стр. 283).

В. Дорошевич. Шаляпин. Перепечатано из сборника статей В. М. Дорошевича «Старая театральная Москва», Пг.—М., 1923.

[1] Речь идет о вторичном приезде Ф. И. Шаляпина на гастроли в Милан в 1904 г., когда он выступил на сцене La Scala в роли Мефистофеля в «Фаусте» Гуно (первый спектакль— 8 марта 1904 г.).

[2] Шаляпин впервые исполнил партию Демона 16 января 1904 г. на сцене Большого театра в свой бенефис.

[3] Автор имеет в виду выступление Ф. И. Шаляпина в концертной постановке «Манфреда» Байрона с музыкой Шумана, впервые состоявшееся 14 декабря 1902 г. в Москве, в зале Благородного собрания.

[4] Предполагаются иллюстрации М. А. Врубеля к «Демону» Лермонтова, оказавшие влияние на пластическое решение Шаляпиным образа Демона. «От Врубеля мой Демон», — писал сам артист (см. стр. 283 т. 1 наст. изд.).

[5] Дошаляпинская традиция сценического образа Демона вела свое начало от известных иллюстраций к поэме Лермонтова художника Зичи, представителя академической школы. Эту традицию ввел П. Хохлов, создавший

поэтический образ Демона, поэтому Дорошевич не прав в своем обобщении.

[6] Статья «Добрыня» посвящена исполнению Ф. И. Шаляпиным партии Добрыни Никитича в одноименной опере А. Гречанинова, поставленной в Большом театре 14 октября 1903 г.

Ал. Амфитеатров. «Борис Годунов» в Милане. Перепечатано с купюрами из собрания статей А. В. Амфитеатрова «Заметы сердца», 1909. Автор статьи явился непосредственным свидетелем огромного успеха «Бориса Годунова» Мусоргского, впервые поставленного по инициативе и с участием Ф. И. Шаляпина в заглавной роли на сцене миланского театра 14 января 1909 г.

[1] «Пелеас и Мелизанда» — музыкальная драма Клода Дебюсси по одноименной пьесе Метерлинка, поставленная в 1902 г. на сцене Комической оперы в Париже. Сюжет и музыка «Пелеаса и Мелизанды» передают трагедию любви и ревности через тончайшие нюансы чувств, зыбкие мистические настроения. «...Это усталая покорность, отдающая волю к жизни во власть рока, — характеризует оперу Дебюсси Ромен Роллан, — никто не может ничего изменить в порядке событий. Наперекор иллюзии человеческой гордыни, мнящей себя господином, неведомые и непреодолимые силы определяют от начала и до конца трагическую комедию жизни. Никто не ответствен за то, чего хочет, что любит; самое большее, если знают, чего хотят и что любят. Живут и умирают, не зная зачем...» (*Ромен Роллан*, Музыканты наших дней. Л., 1928, стр. 125—126). Естественно, что идейные масштабы народной трагедии, какой является «Борис Годунов», сила ее реалистических образов, свежесть, богатство и оригинальность музыки произвели ошеломляющее впечатление на зрителей и деятелей искусства Западной Европы. Мусоргский оказал огромное влияние на западных композиторов, особенно французских, начиная с Дебюсси. А «Борис Годунов» вплоть до сего времени оценивается как вершина репертуара европейских и американских оперных сцен.

[2] Опера Рихарда Штрауса, здесь в значительной мере отдавшего дань экспрессионизму.

Эдуард Старк. Из книги «Шаляпин».— Книга издана в Петрограде в 1915 г., к 25-летию сценической деятельности Ф. И. Шаляпина. Замысел этой книги относится еще к 1910 г., что видно из письма Э. А. Старка к художнику И. Е. Бондаренко от 28 октября 1910 г.: «Осуществляется моя давнишняя мечта: готовится роскошное издание книги о Шаляпине, которую должен написать я. И в Москву я приеду собирать всякие материалы» (ЦГАЛИ, ф. № 964, оп 1, ед. хр. 121). Некоторые концепции Э. Старка идеалистичны, устарели и не могут быть нами приняты, например его трактовка «Бориса Годунова» в плане трагедии рока, игнорирование глубокой социальной идеи произведения Мусоргского, его основного конфликта — неразрешимого антагонизма между народом и царской властью. Анализ идейно-художественного содержания шаляпинских образов критик часто подменяет зарисовкой внешнего облика артиста в той или иной роли, деталей его сценического поведения. Но, хорошо зная Шаляпина, наблюдая его на сцене в течение многих лет, Э. Старк довольно точно, как показывает сравнение с другими источниками, описывает основные образы великого певца, стремясь запечатлеть каждую, иногда самую мелкую подробность исполнения артиста. Это и составляет главный интерес данной книги, единственного по своим масштабам и полноте труда о Шаляпине, вышедшего до революции.

Приводимые Старком цитаты из опер не всегда совпадают с текстами клавиров.

[1] Это утверждение Старка не совпадает с мнением такого авторитетного музыкального критика, как Н. Кашкин. В своей статье о «Фаусте» («Русская частная опера»), опубликованной в «Русских ведомостях» от 5 октября 1897 г., Кашкин писал: «...У нас ни одна опера, кроме «Жизни за царя», не подвергается стольким произвольным переделкам исполнителей, и вот едва ли не 20 лет уже, или около того, в «Фаусте» практикой установились такие темпы и оттенки выражения, что человеку, знавшему оперу в подлинном виде, трудно ее слушать [...]. Человек ко всему может привыкнуть; привыкли и мы по мере сил претерпевать теперешнюю обработку «Фауста», но в спектакле 3 октября оказалось у исполнителей разногласие, или, лучше сказать, разночтение, обострившее в нас чувство недовольства исполнением. Виновником этого разногласия явился один г. Шаляпин, который пел «Фауста» Гуно, а остальные— позднейшую собирательно-исполнительскую редакцию, причем разница в стиле получалась такая, как будто г. Шаляпин пел музыку одного композитора, а все остальные другого.

Можно не согласиться с г. Шаляпиным в некоторых деталях его исполнения, но более законченного, более обдуманного оперного

Мефистофеля мы не слышали ни в России, ни за границей. Сила молодого артиста заключается в том, что он не поддается желанию подражать каким-либо известным исполнителям роли: он предпочитает изучать ее под руководством композитора, то есть по его печатным указаниям, и создавать этим путем ясно обдуманный образ в музыкальном и сценическом отношении, тщательно избегая эффектов, для большинства составляющих единственный якорь спасения».

Хотя здесь Н. Кашкин говорит о Мефистофеле—Шаляпине еще на мамонтовской сцене, нет оснований считать, что при своей необыкновенной чуткости к музыкальному стилю Шаляпин в дальнейшем мог бы создать свой образ Мефистофеля «помимо музыки Гуно».

Б. Асафьев. Шаляпин. Из книги «Мысли и думы». Впервые напечатано в сборнике «Советская музыка». М., Музгиз, 1945.

1 Это положение Б. В. Асафьева не подтверждается высказываниями самого Ф. И. Шаляпина. Есть свидетельства, что он просил Н. А. Римского-Корсакова переделать для него партию Грязного из «Царской невесты» (эта партия написана для драматического баритона), но не встретил сочувствия у композитора. С подобной просьбой артист обращался и к А. К. Глазунову в Париже, но также встретил отказ (см. воспоминания А. М. Давыдова, т. 2 наст. изд.). Вообще в оценках музыки Римского-Корсакова Б. В. Асафьев не всегда был объективен, что сказалось в его характеристике не только партии Грязного, но и оперы «Моцарт и Сальери» и ряда других произведений, в том числе и «Пророка», которого так любил Шаляпин. Об отношении певца к партии Сальери см. воспоминания В. Римского-Корсакова «Федор Иванович Шаляпин в доме Римских-Корсаковых» (т. 2 наст. изд.).

2 Имеется в виду Шестая симфония Чайковского.

3 В русском переводе «Под камнем могильным».

4 О стремлении Шаляпина попробовать свои силы в трагическом репертуаре Шекспира, Шиллера и т. д. пишет и Ю. М. Юрьев. В своих «Записках» артист указывает, что Шаляпин согласился сыграть Люцифера в байроновском «Каине» в Театре Трагедии, который предполагали создать в революционном Петрограде. Возможно, что постановка в 1920 г. Станиславским в Московском Художественном театре упоминаемой Юрьевым трагедии Байрона «Каин» была в какой-то мере вдохновлена Шаляпиным. Во всяком случае, Шаляпин, видимо, принимал близкое участие в этом спектакле. И. М. Рапопорт вспоминает об одной репетиции «Каина»: «Это было чтение сцены «за столом», в доме Шаляпиных на Новинском, в один из приездов Федора Ивановича в Москву. Читали Леонидов, Коренева и Ершов. Не помню всех слушателей — Федор Иванович, его жена Иола Игнатьевна и дети, вероятно, двое-трое из молодежи студии» («Леонидов». М., «Искусство», 1960, стр. 556). В том же сборнике И. Я. Судаков пишет, что Шаляпин присутствовал и на премьере «Каина»: «И вот наступил день спектакля. В зале, во второй ложе слева, сидел Шаляпин со своей семьей. Леонид Миронович знал, что в публике Шаляпин, и это несколько волновало его» (стр. 567).

Б. Асафьев. Ваятель жеста. Впервые опубликована под псевдонимом Б. В. Асафьева — Игорь Глебов в журнале «Театр», № 8, от 20 ноября 1923 г. уже после отъезда Шаляпина за границу. Здесь писатель стремится на примере Шаляпина отметить процессуальность лепки музыкально-сценических образов — «ваяние в непрерывном становлении изменчивости». Можно предположить, что вокально-сценическое творчество Шаляпина в известной мере воздействовало на формирование теоретической концепции Асафьева, изложенной затем в его работе «Музыкальная форма как процесс» (М., 1930). «...Б. В. Асафьев в своем исследовании стремится обосновать необходимость всегда воспринимать и анализировать музыку в ее звучании, в процессе слушания, в единстве ее содержания и формы», — пишет в своем предисловии ко второй книге этого труда Е. Орлова (Академик *Б. В. Асафьев*, Избранные труды, т. V, АН СССР, 1957, стр. 155). Как указывает автор предисловия, в двадцатых годах, когда создавалась первая книга, Асафьев понятие «процесс» еще трактовал с позиций идеалистического понимания философской категории «движения». На материалистической основе автор утвердился в своей второй книге «Интонация» (1941—1942 гг.). Последняя работа Асафьева укрепляет в мысли, что творчество Шаляпина так или иначе участвовало в формировании музыкально-философской концепции Асафьева, сейчас завоевавшей внимание всего музыкального мира. Основной целью данной работы было, по признанию самого автора, «...связать развитие средств выражения музыки с закономерностями человеческого интонирования, как проявления мысли, с музыкальными тонами в их многообразном сопряжении и со словесной речью». «Мысль, чтобы стать звуково выраженной, становится интонацией, интонируется», — пишет автор,

и, хотя он имеет в виду музыку как вокальную, так и инструментальную, во многих положениях Асафьева ощущается его слуховое восприятие исполнения лучших русских певцов, и особенно Шаляпина.

1 Ф. И. Шаляпину также нравился талантливый певец и актер П. Журавленко, которому особенно удавались характерно-комедийные басовые партии. Жена певца, О. А. Попова-Журавленко, артистка Малого Ленинградского оперного театра (в первые годы революции еще называвшегося Михайловским), в своей статье «Начало большого пути» пишет: «Мало кто помнит об участии Ф. И. Шаляпина в спектаклях театра в эти годы. А между тем Шаляпин довольно часто пел тогда на нашей сцене. С его участием шли оперы «Севильский цирюльник», «Лакме», «Моцарт и Сальери», «Алеко». Участие Шаляпина делало эти спектакли действительно праздничными. В моей памяти особенно ярко запечатлелись шаляпинские Алеко и Сальери. Никогда не забыть ни удивительной красоты и внутренней мощи облика, ни потрясающей шаляпинской артистичности.

Шаляпин очень интересовался театром и нередко приходил к нам как зритель. Когда в 1920 г. был поставлен «Нищий-студент» Миллёкера, Шаляпин пришел на этот спектакль. Видно было, что он от души смеялся, а после спектакля пришел за кулисы похвалить его участников. Между прочим, он сказал, что у него появилось желание самому сыграть в оперетте. Особенно ему понравился П. Журавленко, действительно с великолепным комизмом исполнявший роль Оллендорфа, грубого хвастуна и враля.

Будучи в отличном настроении и беседуя после спектакля, Шаляпин сочинил новый текст для куплетов. П. Журавленко очень понравился этот подарок, и он включил его в роль Оллендорфа там, где тот рассказывает о своих «героических похождениях». С тех пор слова Шаляпина прочно вошли в текст оперетты, хотя последующие исполнители, возможно, и не знали, что их автором был Шаляпин. Вот этот куплет:

«Я помню, раз во время оно
Бродил я по лесам Цейлона
И как-то утренней зарею
С очковой встретился змеею.
Из пасти высунувши жало,
Она ко мне уж подползала.
И был момент, когда, поверьте,
Я был готов к ужасной смерти.
Но я рассудка не теряю,
Очки в осколки разбиваю.
Ослепла бедная, понятно,
И с плачем поползла обратно!»

(«Ленинградский государственный ордена Ленина театр оперы и балета», Л., 1968, стр. 152).

В. Каратыгин. Ф. И. Шаляпин. — В кн.: «Мусоргский. Шаляпин», Пг., 1922. Перепечатана: *В. Каратыгин*, Избранные статьи, М., «Музыка», 1965. Здесь приводится с сокращениями главным образом за счет общеизвестных фактов из биографии Шаляпина.

1 Под «метамузыкой» Каратыгин подразумевает «духовный опыт и моральный облик композитора, психологические элементы, которые, вступая во взаимодействие в процессе творчества, приводят к созданию музыкального произведения» (сб. «В. Г. Каратыгин», Л., «Academia», 1927, стр. 98—99).

2 Имеются в виду «Парафразы для фортепиано на излюбленную и обязательную тему» А. Бородина, Ц. Кюи, А. Лядова, Н. Римского-Корсакова, Н. Щербачева.

3 Сравнивая исполнение партии Бориса известным артистом Мариинского театра П. З. Андреевым и Ф. И. Шаляпиным, Каратыгин писал: «Борис в трактовке Андреева вышел фигурой, выдержанной в благородных, сравнительно спокойных, иногда, может быть, холодноватых тонах... Общая картина получается резко непохожая на ту нервность, страстность, судорожность, которые развивает в последней сцене Шаляпин. Он творит сверх музыки, даже ей вопреки, развивает драматический рисунок вполне самостоятельного интереса и ценности, дающий свободный и богато развитый «контрапункт» с музыкой» (*В. Г. Каратыгин*, Избранные статьи, М., «Музыка», 1965, стр. 316).

А. Пазовский. Великий певец—актер. Фрагменты из книги «Записки дирижера», М., «Музыка», 1966. Впервые опубликованы по рукописи в первом издании двухтомника «Федор Иванович Шаляпин», т. 2, М., «Искусство», 1958.

А. Левинсон. Шаляпин-мим. Опубликована в парижской театральной газете «Comoedia» 5 января 1931 г. (перевод с французского Н. Тумской). В начале декабря того же года Шаляпин спел в Париже вновь, после двадцатилетнего перерыва, оперу Массне «Дон Кихот». Корреспондент газеты «Кандид», встретившийся с Шаляпиным перед его гастролями, писал: «Во время одной нашей беседы Шаляпин с грустью сказал: «Что такое жизнь для нас — бродячих актеров. Поймите

вы, мы живем другой жизнью, чем все люди на земле. Для всех есть Новый год, лето, осень, зима. Мы, певцы, живем по другому календарю: гастроли, премьеры, генеральные репетиции, спектакли, то здесь, то там. Мы не замечаем, как уходят годы. Мы живем сезонами: зимний сезон, осенний сезон и т. д. И вот когда-нибудь, случайно взглянув в зеркало, удивленно спросишь: «Господи, откуда же эти морщины! Ведь не так я еще стар?» «Это от грима, Федор Иванович», скажут мне. «Нет, мой друг, тут не в гриме дело. Это сезоны виноваты. Я не могу точно вспомнить, когда в первый раз я пел «Дон Кихота» в Париже. Как будто это было в 1911 году, но я не могу сказать точно. Одно знаю, что много воды утекло с тех пор. Если я не ошибаюсь, что-то около 40 сезонов прошло. Тогда я пел Дон Кихота в Gaité-Lyrique, а теперь буду петь в Opéra Comique. Я пел почти во всех парижских театрах: Grand Opéra, Lyrique, театре Сары Бернар и даже на сцене Châtelet, а вот на сцене этого театра выступаю впервые.

Должен сказать, что в Дон Кихоте я выступаю не так часто. В последний раз я пел эту партию в Будапеште, три года тому назад, и еще раньше в Нью-Йорке, в театре Метрополитен. Для Парижа этот спектакль своего рода премьера. За эти 20 лет выросло новое поколение; они никогда не слышали меня в этой роли, следовательно, для меня это тоже премьера. Учтите, мой друг, перед каждой премьерой я всегда волнуюсь особенно сильно. Артисту всегда хочется понравиться публике».

И вдруг, рассмеявшись, сказал: «А вдруг им не понравится моя бородка». И он очень верным жестом показал, как он будет поглаживать бородку Дон Кихота в спектакле» («Candide», 10 декабря 1931 г., перевод с французского Н. Тумской).

Л. Лебединский. Певец и композиторы. Данная работа является первым и пока единственным опытом нотированной расшифровки исполнительских редакций Ф. И. Шаляпина и отдельных произведений его репертуара. Расшифровка выполнена путем сопоставления грамзаписей певца с авторским текстом. Эти очерки-анализы были опубликованы автором в разное время в различных периодических изданиях. Здесь они даются с некоторыми редакционными изменениями.

А. Раскин. Шаляпин — график, живописец, скульптор. Глава из книги «Шаляпин и русские художники», М.—Л., «Искусство», 1963.

ДЕЯТЕЛИ ИСКУССТВА О Ф. И. ШАЛЯПИНЕ

С. В. Рахманинов. «Новый журнал», № 91, Нью-Йорк, 1968. Эти слова Рахманинова цитирует С. А. Сатина, двоюродная сестра композитора, в статье, посвященной 25-летию со дня его кончины. В той же статье С. А. Сатина пишет: «...Больше всех он любил и выше всех ценил талант Шаляпина. Первые годы жизни Шаляпина в Москве в конце прошлого века он очень часто приходил по вечерам к Рахманинову. [...] Они репетировали и разучивали новые роли Шаляпина или просто часами проводили время, исполняя арии, романсы, песни. Весь наш дом тогда замирал, боясь нарушить их работу каким-нибудь шумом, и наслаждался их игрой и пением. По окончании их работы подавался самовар, и за чаем Шаляпин занимал присутствующих своими рассказами и представлениями, над которыми Рахманинов смеялся до слез. Дружба Рахманинова с Шаляпиным не нарушалась до конца жизни последнего...» О дружбе Рахманинова и Шаляпина вспоминает и жена Рахманинова Наталия Александровна: «Ф. И. Шаляпин — этот гениальный певец и артист — бывал у нас очень часто. Перед выступлениями в концертах он и С. В. репетировали все романсы и арии, стоявшие в программе Шаляпина, а по окончании репетиции Шаляпин очень забавно дурачился. То он вскакивал на рояль, изображая цирковую наездницу, то уходил в переднюю, что-то там делал со своим лицом и шапкой и выходил оттуда то Наполеоном, то Данте, то еще кем-нибудь. А затем принимался до исступления дразнить большого леонберга, собаку С. В. Мы угощали его пельменями, пирогом и другими русскими кушаньями или приносили просто качан кислой капусты, которую он очень любил, и он съедал его весь» («Новый журнал», № 91).

В. Д. Корганов, встретившийся с Рахманиновым и Шаляпиным в 1916 г. в Ессентуках, также отметил необычайно любовное отношение композитора к певцу: «Здесь, в Ессентуках, он (Рахманинов.— *Ред.*), видимо, хандрил, и только присутствие Шаляпина оживляло его. [...] Иногда он прогуливался с Шаляпиным, и тогда его вид был бодрее, веселее.

К обеду Рахманинов приходил своевременно. Место его было прямо против Шаляпина, который либо отсутствовал, либо опаздывал

на 20—30 минут. [...] Еще в прихожей или, вернее, на балконе, вешая шляпу на крючок, он (Рахманинов. — *Ред.*) устремлял свои холодные серые зрачки к месту, где должен быть Шаляпин; если последний был уже на своем месте, что случалось редко, то Рахманинов входил с улыбкою, весело раскланивался, усаживался и заводил разговор, причем каждое мгновение как бы выжидал услышать голос Шаляпина. Если же последнего не было, композитор оставался хмурым, скучным, ежеминутно поворачивал голову и поглядывал на балкон, точно влюбленный Ромео ожидает Джульетту.

— А Феди нет?.. Где же Федя? Не видели его сегодня? Опять проспал или поехал в Кисловодск?.. Или вчера застрял там?.. — С такими вопросами он обращался к своим соседям.

— Вот и он!.. Пришел!.. — раздавался голос композитора, первым заметившего приход певца. За столом он не отрывал глаз от певца; каждый жест, каждое слово артиста отражались на его лице; он, видимо, испытывал эстетическое наслаждение, лицезрея и слушая знаменитого актера, его интонации, его мимику, он улыбался, смеялся, хохотал до слез, слушая его шутки и анекдоты [...]. После обеда композитор оставался на балконе, если певец бывал там и пока последний оставался там». (В. Д. Корганов, Статьи. Воспоминания. Путевые заметки, Ереван, 1968, стр. 242—243).

Н. К. Метнер. Из письма к А. А. Сван и Е. В. Сван от 29 июня 1943 г., как отклик на кончину С. В. Рахманинова. (Н. К. Метнер, Письма, М., «Сов. композитор», 1973, стр. 500).

К. С. Станиславский. Фрагменты из стенограмм лекций в Оперной студии им. К. С. Станиславского (машинопись). Кабинет музыкального театра ВТО.

В. И. Немирович-Данченко. Фрагмент первый — из книги «Из прошлого», «Academia», 1936, стр. 247. Фрагмент второй — из книги: Вл. И. Немирович-Данченко. Статьи. Речи. Беседы. Письма, М., «Искусство», 1952, стр. 260.

Л. М. Леонидов. Воспоминания. Статьи. Беседы. Переписка, М., «Искусство», 1960, стр. 421.

Вс. Э. Мейерхольд. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 1. М., «Искусство», 1968, стр. 144—145.

Правоту Мейерхольда подтверждают слова, сказанные в 1905 г. в рецензии на концерт А. Зилоти с участием Ф. И. Шаляпина известным критиком и переводчиком на русский язык вагнеровских опер В. Коломийцовым: «Особый интерес возбудила грандиозная сцена «Прощания Вотана с Брунгильдой» из «Валькирии», исполненная Шаляпиным... Как и следовало ожидать, музыка Вагнера дала артисту возможность развернуть перед нами всю мощь своего дарования. Можно было, правда, не соглашаться с некоторыми темпами, с произвольным замедлением иных фраз. Но все это пустяки в сравнении с той величественной картиной, которую представил нам тут Шаляпин: это пел действительно бог, бог скорбный и страждущий, но копье которого все еще заставляет трепетать всех... Это было великолепно!» (В. Коломийцов. Статьи и письма, «Музыка», 1971, стр. 23—24).

М. В. Нестеров. Из писем. Л., 1968, стр. 144, 164.

Ф. В. Лопухов, Шестьдесят лет в балете. М., «Искусство», 1966, стр. 115.

С. А. Самосуд. Минувшее встает передо мною. — «Сов. музыка», 1965, № 9, стр. 79.

Г. С. Уланова. «Правда», 27 октября 1957 г.

Герберт Уэллс. Россия во мгле. М., Госполитиздат, 1958, стр. 23. *Джордже Энеску.* Воспоминания. М., «Музыка», 1966, стр. 131—132.

Джанандреа Гавадзени. Написано для настоящего издания.

Анри Соге. Из беседы с композитором.

Жорж Орик. Из беседы с композитором.

Ф. И. ШАЛЯПИН В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

А. М. Горький. Из романа «Жизнь Клима Самгина», ч. 2. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 20, М., 1952, стр. 619—623. В основу этого эпизода лег подлинный факт.

А. И. Куприн. Гоголь-моголь. Собр. соч., т.5, М., 1958, стр. 342. В основу данного произведения лег подлинный факт из жизни Ф. И. Шаляпина, который часто рассказывал о нем в различных вариантах (см. «Страницы из моей жизни», т.1 наст. изд., стр. 97—98). Дружеские отношения Куприна с Шаляпиным нашли отражение в журнале «Солнце России» за октябрь 1911 г. П. Тавричанин писал: «Как-то на днях А. И. Куприн захотел повидать Ф. И. Шаляпина, назначившего нам свидание в тот же день. В 3 часа мы с Александром Ивановичем входим в один из домов

на Жуковской, где Федор Иванович останавливается в дружественной ему семье.
— Здесь живет Шаляпин?
— Точно так.
— Дома?
— Никак нет, только что уехали.
— Что ты глупости мелешь, старик (любимое слово обращения А. И. Куприна), — сердится Куприн.
— Мы утром звонили, и нам назначили час — неси карточку. — Пока швейцар ходит с докладом, мой спутник вздыхает и, глядя в потолок, меланхолически говорит:
— Беда с этими знаменитостями... Все ноги отстоишь.
Возвратился швейцар рысью, с просветлевшим лицом.
— Ну, так бы и давно, — умиротворенно сказал А. И., снимая галоши. Во втором этаже на площадке нас уже ждал знаменитый шаляпинский «Исайка». Худощавый, маленький бритый человек с симпатичным и вместе с тем странным выражением лица: это и старик и юноша. На нем отразились не то испуг, не то всегдашняя настороженность. И говорит он вполголоса, как будто в квартире труднобольного.
— Федор Иванович сегодня поет и потому примет вас в халате.
— Батюшки мои, да хоть в ванной — мы замуж давно вышли, — говорит Куприн, приходя в свое обычное добродушно-юмористическое настроение.
В раззолоченной пестрой гостиной, увешанной пересохшими лаврами с полинявшими лентами и многочисленными портретами Шаляпина, мы ждем очень недолго — и вот я слышу мягкий, рокочущий голос.
— Только вы, братцы, простите меня, перед спектаклем хожу вот всегда так — не одемшись.
Куприн и Шаляпин долго целуются.
— Что, старик, жив... Подрос немного, а Чикина помнишь? — говорит Куприн, задирая голову к смотрящему на него сверху Шаляпину.
Я пожимаю мягкую, теплую, огромную руку и в расстоянии полуаршина в первый раз вижу «живого» незагримированного, домашнего Шаляпина. [...]
Все в нем как-то преувеличено, широко, длинно, велико: огромные ноздри, широкий, необыкновенно выразительный и подвижный рот, необычайной длины белые густые ресницы и резкие складки лба, идущие куда-то вкось.
— Все это для рекламы, нарочно, — шутливо говорит Александр Иванович, когда я передаю ему свои впечатления.
Лицо это меняется каждую минуту, в зависимости от того, о чем говорит Федор Иванович.
Через несколько минут мы, отказавшись от обеда, все же сидим в столовой за бутылкой красного вина, и Федор Иванович рассказывает о своих летних впечатлениях.
— Как ты можешь подолгу живать за границей? — с изумлением и даже с какой-то злостью спрашивает Шаляпина Куприн. — Я бы завыл там, сдох с тоски.
Шаляпин сам как будто недоумевает и удивляется.
— Черт его знает — привыкаешь как-то и живешь, как человек, любящий дом и семью, засиживается иногда во время отъезда в гостинице. Все чужое, холодное, но потому именно и спокойное, так как ничто тебя не трогает... Спокойнее там... Хотя иногда заскулишь и потянет тебя на подножный корм домой. Вот прошлое лето прожил во Владимирской губернии. Ничего не делал, ни о чем не думал, вел растительный образ жизни и ходил рыбу ловить... Великолепно.
И Федор Иванович начинает описывать владимирские встречи и эпизоды.
— Ну так вот. — И Шаляпин рассказывает сценку, которую он наблюдал в трактире во Владимирской губернии. Рассказывает Шаляпин бесподобно, но с преобладанием актерской техники... Сюжет у него свой, наблюдения свои, даже фабулы в передаваемом нет, но изображение отдельных лиц в рассказе актерское. Персонажи его рассказов говорят различными голосами, встают перед вами как живые, но все это благодаря жесту и мимике артиста. В печати такой рассказ потерял бы пятьдесят процентов своей ценности.
В изображении Шаляпина вы видите и трактирщика, и дьякона, и мужика, и летний жаркий день где-то в глуши, на постоялом дворе, в ожидании парома. Он не говорит, а лепит широкими, большими мазками. Мы едва заметили, что прошел уже час, как сидим в столовой. Куприн сидел задумавшись.
В это время прислуга полушепотом спрашивает Исая Григорьевича:
— Когда прикажете подавать экипаж?
— Четверть седьмого, закрытый.
Куприн толкнул меня под столом ногой.
— Пора, старик, собираемся... Правое плечо вперед!
— Нет, постой, Александр Иванович, —за-

протестовал Шаляпин, — пойдем, я тебе спою песенку.
Мы перешли в гостиную, и Шаляпин, сев к роялю, сам себе аккомпанируя, спел нам... народную песню...
Куприн слушал с сосредоточенным вниманием, а потом закричал:
— Стой, а помнишь мою песню «Кавалерийский эскадрон»?
— «Ротмистр скомандовал, дернул усами», — радостно говорит Шаляпин, очевидно, вспоминая что-то былое.
— Вот именно, — подтверждает Куприн, усаживаясь за рояль. — Ну, настраивай свой контрабас. О моих вокальных способностях одна дама сказала — «бывший голос», —говорит Куприн. — Ну, да ничего, сойдет — начинай.
И редкий по соединению дуэт поет:
«Ротмистр скомандовал, дернул усами —
Ребята, сидеть веселей.
Справо повзводно сидеть молодцами,
Не горячить лошадей».
Шаляпин воодушевился и сейчас же изобразил ротмистра, распустил клок белых, прямых волос, принял горделиво-воинственную осанку.
— Лошади поданы! — доложил Исай Григорьевич.
— Ладно, успеем, — сказал Шаляпин, махнув рукой.
— Понимаешь, сидит он на лошади, морда запьянцовская, около глаз веснушки, — поясняет он Куприну, — а из-под околыша шевелится вихорчик.
— А ты знаешь, как это называется, — радостно кричит Куприн, — шевелюр... И знаешь почему — шевелится...
Обменявшись штришками и наблюдениями, оба радостно хохочут, а «Исайка» в это время озабоченно «плюет» мне в ухо:
— Знаете, вы тащили бы Александра Ивановича, а так они до света не разойдутся.
Но Александр Иванович должен спеть свой коронный номер «Юный прапорщик армейский».
Куприн поет тенором, Шаляпин ему вторит, но получается что-то все же нескладно, и Александр Иванович сердится:
— У тебя, мой друг, слух, как у фаршированного судака. Ты слушай, вот до-ля-ми.
Все присутствующие в гостиной хохочут, а Исай Григорьевич беспокоится. В передней, когда приятели целуются, растроганный Александр Иванович говорит:
— Я эту дылду семнадцать лет знаю, а вот не слушается меня — оттого и скверно поет Шаляпин добродушно хохочет.
Спускаясь по лестнице, Александр Иванович, отвечая каким-то своим собственным мыслям, бормочет:
— Да, славный мужик. А что, говоришь, ноздря у него большая, верь ты мне, я никогда тебя не обману — все это для рекламы».
В. Гиляровский. Тайна одного привидения. Соч. в 4-х томах, т. 2, М., 1967, стр. 197. История, очевидно, рассказанная самим Шаляпиным.
Л. Борисов. Шутка. Избранное, Л., 1957, стр. 251.
В. Солоухин. Три белоснежных хризантемы. (Олепинские пруды. Рассказы. М., «Современник», 1973.)
Один из французских друзей Ф. И. Шаляпина писал: «Хоронили Шаляпина на кладбище Батиньоль. На этом же кладбище похоронен великий французский поэт Поль Верлен. У открытой могилы артиста мне захотелось прочесть эпитафию, которую написал сам Шаляпин за несколько лет до своей смерти. Вот она:
«Прохожий, остановись! Здесь моя могила, могила Шаляпина. Шаляпин ушел из жизни, чтобы его место заняли другие. Он боролся, страдал, любил и ненавидел. Он грешил, проливал слезы, опять грешил, и снова каялся. Теперь он обрел вечный покой. Он лежит без движения, без дыхания, закрытый от мира тяжелой могильной плитой. Он уже не вернется к вам. Его оплакали жена, дети и все поклонники его мастерства. А теперь он уже забыт всеми. Такова участь певца. Был народный артист Советской республики, был человек, и вот его уже нет. Когда уйдут за мной в другой мир моя жена и дети, кто засветит лампаду на моей могиле в день поминовения усопших? Никто! Прошу тебя, прохожий, остановись и скажи: «Мир праху твоему, Федор!»
Мы от себя скажем ему: «Спи с миром, но знай, что имя твое не будет предано забвению. Тот мир, который ты потряс своим гениальным мастерством, останется верен тебе. Мы все, кто любил тебя, кто преклонялся перед тобой, скажем тебе те слова, которые ты просил сказать: «Мир праху твоему, Федор!» и прибавим от себя: «Вечная слава твоему гению, Шаляпин!» (Из книги: Jacques Feschotte. Ce géant: Fedor Chaliapine. Paris. La Table Ronde. Paris. 1968, pp. 94—95. Перевод с французского Н. Тумской.)

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН*

* В указателе аннотируются лишь имена, впервые упоминающиеся в данном томе. Указываются страницы, на которых встречаются не только прямые упоминания имен, но и косвенные (например, композитор, дирижер и т. п.), страницы примечаний отмечены курсивом.

Составитель указателя имен—
К. Н. Кириленко